



**HAL**  
open science

## Le tremblement de l'écriture

Jean-Marc Houpert

► **To cite this version:**

Jean-Marc Houpert. Le tremblement de l'écriture. Travaux & documents, 1995, 06-07, pp.227–245.  
hal-02174255

**HAL Id: hal-02174255**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02174255>**

Submitted on 22 Jun 2020

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

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

## Le tremblement de l'écriture

« Heureux celui que l'écriture soulage ! »  
(IV, 464)

En définissant le travail de l'écriture comme une « aventure absolue dans l'ordre de la création [...] aux risques et périls de ceux qui s'y livrent » (CE, I, 692), Valéry fut sans doute le premier à reconnaître — à avouer et à revendiquer, comme une menace lourde de promesses — le caractère inexorablement périlleux de l'« acte étrange d'écrire » (CE, II, 1400). Bien d'autres après lui, comme R. Char et M. Blanchot, bien sûr, mais aussi du Bouchet ou Tardieu, Bonnefoy ou Celan, rediront le tremblement qui saisit l'être confronté à l'écriture ; chacun pourra en varier la formulation, en modifier les causes ou en infléchir les conséquences, il n'en exprimera pas moins la peur qui, désormais, accompagne la pratique de cette écriture — aventure par quoi peut se définir une part de la modernité.

Nous voudrions préciser, à partir de la seule expérience valéryenne, quelle peut être une des origines de cette peur, et comment le poète inlassablement a tenté de la conjurer, en mettant en place le vaste système défensif que constitue sa poésie.

« Etrange », l'écriture l'est, pour Valéry, dans l'exacte mesure où elle renvoie au familier, à l'intime, à ce fond perdu, oublié, qui, soudain, affleure à la surface, révélant l'existence toujours imminente d'un Moi qui se trouve alors moins découvert que créé. Ce Moi ne peut en effet apparaître qu'à l'insu, et à l'encontre, de Moi-même, dans la violence d'un écart inaugural qui fait que, soudain, l'être ne parvient plus à coïncider avec sa sempiternelle redite, avec sa réplique quotidienne. Or cette expérience de l'intime altérité, de l'inquiétante étrangeté du Moi, manifestée dès les premiers vers de *La Jeune Parque*, est très précisément celle de l'écriture, d'une écriture

en relation directe avec l'inconnu que chacun porte en soi. Le poème est bien le lieu d'émergence de l'« événement pur », de cet *Ereignis* manifestant l'avènement, en leur commun surgissement, du monde et du Moi – à même la feuille blanche : « Qui pleure là [...] / Si proche de moi-même au moment de pleurer ? / [...] / Et quel frémissement d'une feuille effacée / Persiste parmi vous, îles de mon sein nu ?... » Que ce surgissement se révèle un ressourcement, une retrempe, que l'apparente candeur de la feuille soit le signe d'un désir d'effacement (et de l'effacement d'un désir) avec lequel on n'en a jamais fini, que le poème soit le lieu de la création du Moi, à la faveur redoutable d'un travail de l'écriture qui fait frémir tout l'être, par la persistance, l'insistance, d'un passé que l'on avait pu croire à jamais aboli, et par le bonheur mêlé d'horreur qu'il implique, le début de *La Jeune Parque*, poème du *Dasein* renvoyant à l'expérience de l'*Unheimliche*, le suggère assez. L'angoisse de l'écriture est indéfectiblement liée à la jouissance qu'elle suppose.

Valéry le rappelle plus d'une fois, le poème crée, en son dire et par son dire, le poète qui se reconnaît tel qu'il ne se connaissait pas, tel qu'il n'était pas : « Le seul intérêt de l'art (oeuvre) est de tirer de nous ce que nous ne savions pas contenir — *et ne contenions pas* » (XVII, 854). L'écriture, pour autant qu'elle confronte à l'inconnu, est invention du Moi — « C'était mon inconnu qui me faisait moi » (BN, JP II, 121) — « et elle vous conduit où l'on ne savait pas aller [...], dans ce qu'on aurait pu être, et qu'on avait ignoré, et évité jusque là » (VI, 505). Pourquoi une telle défiance, sinon parce que venir au-devant de soi, par le détour de l'écriture poétique, c'est, en fait, revenir à soi, rentrer chez soi — *eine Art Heimkehr*, disait Celan —, retourner à ce lieu originel, à cet espace clos, rassurant, protecteur, où l'on pouvait se serrer tout contre soi et ressentir cette présence à soi, sans faille, dans l'unité duelle avec la mère. La création du Moi suppose la recréation des conditions premières du Moi, la reconstitution de ce repli protecteur au sein duquel l'être pouvait s'assurer et jouir de sa propre plénitude ; désir nostalgique de régression, désir interdit, désir de l'interdit. L'inconnu, dès lors, n'est que le trop connu, le trop proche — « Ô que jadis est près ! » (XV, 559) , et c'est bien par là qu'il est si redouté — « Jadis jamais assez »...

Très tôt, à l'âge de « six, peut-être huit ans », Valéry fera l'épreuve d'un semblable désir, qui, déjà, ne pouvait être ressenti que par l'entremise d'une parole proférée ; en témoigne ce bref souvenir qu'il rapporte plus d'une fois, lui qui en était si avare :

Histoire de « Ma petite maison ». [...]

Je me mettais sous les draps, je me retirais la tête et les bras de ma très longue chemise de nuit, dont je me faisais comme un sac dans lequel je me resserrais comme un fœtus, je me tenais le torse dans les bras — et me répétais : *Ma petite maison... ma petite maison* » (XVIII, 218-9).<sup>1</sup>

Cette petite maison, dont l'évocation est explicitement liée au rappel de la position foetale, constitue pour Valéry un fantasme que l'on retrouve aussi bien dans la signification qu'il découvre en lui-même de l'écriture des *Cahiers*, « une forme du désir d'être avec moi et comme d'être moi » (XXI, 349), que dans la fonction qu'il assigne à la pure intelligence :

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. (XXIV, 3)

Fantasme structurant, qui unit l'intelligence et la sensibilité en une même image, reprise à plus de cinq ans d'intervalle dans les *Cahiers* et retranscrite dans les *Extraits du Log-Book de Monsieur Teste*, celle de l'homme de verre :

« Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladivement complète ma connaissance, et si déliée, si nette, ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe chose jusqu'au désir se levant, [...] je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs — je suis de verre. » (IV, 360)

Ce frémissement qui est, chez Valéry, la marque de l'être, on le retrouve, plus explicite encore, en une autre note placée sous la

1. Une première version, qui semble remonter à 1892, offre des variantes intéressantes : « Souvenirs d'enfance / Le lit si blanc... / L'enfant intime dans les langes se glisse et pas assez à lui s'environne de la chemise si longue, y descend sa tête tendre, serre sa poitrine entre les petits bras, s'embrasse et s'aime et déplore de ne pas pouvoir se replier jusqu'à son désir, d'avoir un corps qui ne se réduise pas à un point ému, disant, répétant : Ma petite maison ! Ma petite maison... » (BN, *Proses Anciennes*, f. 211).

double invocation d'*Agathe* et de Karin, soit de Noûs et d'Erôs, une vingtaine d'années plus tard :

Il y a des jours où je voudrais me mettre au lit et dans l'ombre à n'importe quelle heure me cacher la tête et me tenir entre mes bras [...] et frémir d'être *Moi*. (XIV, 239)

Comment ne pas voir dans la configuration que Valéry donne du poème et dans la représentation qu'il offre de l'écriture poétique, la reproduction même de ce lieu et de cette attitude fantasmatiques ?<sup>2</sup>

Petite maison de l'être, le poème forme un univers isolé du monde extérieur et tout entier lové sur lui-même, structure d'une parfaite réfringence, constituant « un système complet de rapports réciproques » (CE, I, 1458), « discours absolu » dont l'autonomie est assurée par cet « équilibre de forces intrinsèques », c'est-à-dire « harmoniques », que Valéry admirait tant chez Mallarmé (XXIII, 896). Ce repli du poème, c'est celui que mime la Jeune Parque faisant retour sur elle-même :

O forme de ma forme et la creuse chaleur  
Que mes retours sur moi reconnaissent la leur

— à l'image du serpent :  
Par quel retour sur toi, reptile, as-tu repris  
Tes parfums de caverne et tes tristes esprits ?

Mais c'est aussi celui de *La Jeune Parque* dont la structure épouse les retours sur soi de la jeune femme, non seulement par la reprise de thèmes, ou leit-motiv (l'influence de Wagner est évidente — thèmes de l'aurore, du sommeil, de la mort, du soleil, etc.), mais aussi par le jeu des sonorités qui donne aux vers leur aspect cristallin de diamants extrêmes :

Diamant —  
petitesse de l'angle de réflexion totale — 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. (XIV, 76)

Les exemples en sont nombreux dans *La Jeune Parque* ; en voici trois, portant sur des phonèmes ou sur des syllabes :

2. Sur ce point, voir J. M. Houpert, « Espace et écriture du secret », *Bulletin des Etudes valéryennes*, n° 52, nov. 1989, pp. 89-117.

Si la robe s'arrache à la rebelle ronce

s l r b s r      l r b l r s

Hélas ! de mes pieds nus qui trouvera la trace

Et ce reste d'amour que se gardait le corps

Corrompirent sa perte et ses mortels accords

Enfin, dernier exemple où se dit le repli de demain sur hier, de l'autre sur le même, à l'image du vers dont le début se reflète à la fin :

Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore

Amèrement la même...

Un miroir de la mer

Se lève... Et sur la lèvre [...]

Quand dire, c'est faire... Il n'est pas jusqu'à la faille centrale du vers médian où ne se remarque le déchirement intérieur de la Jeune Parque qui, toujours, au moment d'atteindre son Moi, se perd en elle-même pour devenir autre — témoignage à la fois de la nostalgie d'une unité première lorsque, dans le repli de la position foetale, on ne faisait qu'un avec la mère, et de la sensation tragique d'une intime déhiscence, perceptible dès les deux premiers vers du poème, en leur double hypallage (« le vent simple » et « à cette heure / Seule »<sup>3</sup>).

« Quel repli de désirs, sa traîne !... » : cette apostrophe au serpent pourrait définir la Jeune Parque aussi bien que *La Jeune Parque*, qui, toutes deux, forment, en une vertigineuse mise en abyme — « Cher Serpent... Je m'enlace, être vertigineux ! » —, la « commune demeure » de ce reptile aux « vifs détours tout courus de caresses ». Or, les deux fois où cet animal apparaît, vers le début et vers la fin du texte, sa présence est immédiatement associée à l'évocation de « trésors », de ces trésors explicitement liés dans l'imaginaire valéryen à la tendre enfance. Agé d'une vingtaine d'années, il notait déjà, ou encore : « O Mère — ce sein qui m'allaita — mes baisers y retrouveront dans la dernière goutte de lait les rêves de mon enfance — j'avais des montagnes et des trésors » (BN, NAI, 79). En 1913, deux vers non retenus évoquaient la Jeune Parque :

3. A noter, en outre, pour ce second exemple, le rejet qui marque la violence d'une unité s'affirmant dans et par l'écartement.

Nue aux miroirs de l'air, vibrante, sans défense  
 Contre tout le trésor des échos de l'enfance (BN, JP III, 30)

Le texte publié en porte la trace, vestiges disséminés au hasard  
 calculé de la censure :

Elle n'est plus la même... Une profonde enfant  
 Des degrés inconnus vainement se défend,  
 Et redemande au loin ses mains abandonnées.  
 [...]
 Je me remets entière au bonheur de descendre  
 [...]
 Entre des mots sans fin, sans moi, balbutiés.  
 [...]
 Retourne dans le germe et la sombre innocence,  
 Abandonne-toi vive aux serpents, aux trésors [...]

Suivront les quatre vers entre parenthèses et en italique, véritable ombilic du poème, lieu d'affleurement de l'« *inconnu originel* »<sup>4</sup>, où, dans la pure dérive du signifiant, un désir balbutie, désir de retour « dans le germe », aux temps, précisément, du balbutiement premier. Une version antérieure de ces vers, que Fl. de Lussy date de 1916, paraît à cet égard très (trop) explicite :

... La porte basse... C'est une bague... où la gaze  
 Passe... Tout meurt riant dans la gorge qui jase...  
 Tant est proche de soi la plus tendre des mères  
 Trop chère, à la faveur de ces membres unis (BN, JP II, 110)

Tout se noue ici, en ce « mélange de noeuds » (v. 52) qui, décidément, trahit la présence d'un affect très violent qui n'est peut-être pas sans rapport, on commence à le pressentir, avec la peur angoissée et la sensation de culpabilité extrême ressenties par Valéry. Car cette aspiration à revenir « auprès des premières années », « toujours plus près du germe » — le manuscrit y va à tâtons —, soit, enfin, « au plus tendre des nids », renvoie à l'expérience de la tendresse, au cœur de laquelle, indéfectiblement, se mêleront les figures de la mère et de l'amante. C'est bien sous le signe d'Erôs que l'on peut lire cette note, dans un cahier de 1940 :

Ep. Le premier objet dont tu as acquis la science, ne fut-ce pas un sein ? Ta bouche et tes mains rouges se sont appliquées à ce tendre et ferme sein, source et asile, où de quoi boire et dormir attend le jeune humain. C'est là sa première oasis, sa première fête, sa première volupté. (XXIII, 318)

4. G. Rosolato, *La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, p. 260.

Déjà, en 1892, sur les mêmes pages, se mêlaient la femme aux « nudités électriques » (BN, NAI1, 44 & 57) et la mère, à peine masquée :

Ah ! des bras ! des seins quelconques, s'y cacher  
boire où disparaître —  
    heure des peurs et des sueurs froides —  
La femme.

---

A minuit les bêtes s'éveillent

---

Les mers brûlantes — les anges brûlants, brûlés.

---

La mer toujours en enfance [...] (*Ibid.*, 50)

Mer = enfance (*Ibid.*, 51)

Sur la femme [...]

Tout ondoie chez elle — et c'est bon — du cheveu à l'orteil  
(*Ibid.*, 52)

Comme la « petite maison », comme le « tendre sein », la clôture du poème offre au Moi une véritable position de repli, qui lui permet de faire l'expérience de son unité absolue, à l'abri des atteintes extérieures, mais ce refuge est aussitôt lié à un mouvement de fuite, puisqu'alors s'éprouvent à la fois la jouissance d'une descente en soi recouvrant la volupté d'un retour au corps maternel, et l'angoisse de céder au vertige d'un désir interdit confondant les deux figures de la maîtresse et de la mère. Songeant à l'amour pour une femme, Valéry recourt, de fait, tout naturellement à la métaphore de la (petite) maison et à celle du nid : « Je fais ma demeure, ma toile, mon nid, un tissu d'images pour y vivre, pour y cacher ce que je crois avoir trouvé, pour me cacher de moi » (V, 91).

Tel est bien « le piège épouvantable de la tendresse » (X, 203). On ne fonde le Moi qu'en se fondant en soi, en coulant au fond de soi, mais, ce faisant, on s'abandonne à une aspiration coupable, et la honte, toujours liée, dans *La Jeune Parque*, au rappel de l'enfance, pousse le Moi à se fuir dans l'instant même où il allait, enfin, se connaître. La tendresse ne va pas sans détresse ; c'est ainsi assurément, dans tous les sens du terme, que le Je *frémit* d'être Moi. Le sein représente donc ce lieu ambivalent où l'on peut se cacher non seulement des autres, mais surtout de soi, toute honte bue — jusqu'à la morsure (voir *Poésie*). Boire où disparaître, écrire où se cacher : le poème est, à l'instar du sein, ce lieu fantasmatique portant jouissance et angoisse dans l'exacte mesure où il implique une présence de la mère en des termes et selon des affects qui renvoient, sans trêve, à l'expérience érotique.



Ce qui, dans le poème, relie au corps maternel, c'est la voix, sous l'emprise de laquelle Valéry place la poésie tout entière : « *la Voix* — qu'est la poésie même » (BN, CHms, II, 162). Le poète est celui qui est à l'écoute de cette voix, définie comme « résonance — allure — timbre — articulation » (BN, CP, 19094, 237) et perçue, donc, en deçà de toute signification, de toute nomination ; cela suppose que l'on revienne du mot aux syllabes et aux sonorités, à la façon dont le regard doit apprendre à revenir de la perception d'un objet à la sensation d'une chose<sup>5</sup> : « l'oeil pur efface les noms qui sont sur les choses » (XIX, 302). Puisque la conduite habituellement défensive est de toujours, on le sait, se parer des choses en les parant d'un nom, la première entreprise poétique doit être ainsi faite de *dé-nomination* : « Sans doute un secret d'artiste, celui de la réalisation, est de ne pas rebondir dès l'idée aux muscles, aux mots, mais progressivement frémir, articuler sourdement, dénominer, syllabifier » (BN, *Album philosophique*, VII, 80). C'est là retourner à l'état originel, présignificatif, du langage, où les mots demeurent à l'état de pure virtualité, lieu d'incessantes substitutions harmoniques et pur effet de modulation sonore — à cet état familier au tout petit enfant, sensible à l'unique résonance de la voix maternelle. C'est là retrouver « l'enfant qui nous demeure »...

Le travail de *dé-nomination* permet de jouer avec des bribes de mots, comme le bébé suçote « un petit bout de couverture » ou comme l'adulte manipule des bribes de rêve, visant ainsi « la permanence, le suspens du désir, non la satisfaction accomplie »<sup>6</sup>. Le poète, alors, tel le sculpteur, ressent au contact de ces mots d'argile parfumée le « plaisir de tripoter » (BN, CP, 19094, 95)<sup>7</sup>. Par ce « travail habituel du vers, le tripotage » (IX, 647), le *prattein* se fait *plattein*, et la jouissance est infinie, de sentir ainsi « tout le corps [...] présent

5. Aux choses « dénuées de sens » (III, 56) s'opposent les objets « êtres spécialisés, ornés de substantifs » (CE, II, 853), comme aux sensations, « qui ne ressemblent à rien » (XV, 762), s'oppose la perception qui relève du « significatif. On ne perçoit que la significatif » (III, 676). Rappelons ce passage de l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : « La plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux. [...] Ils perçoivent plutôt selon un lexique, que d'après leur rétine » (CE, I, 1165).

6. J.B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, 1977, pp. 34-35.

7. Ce terme apparaît plusieurs fois dans les *Cahiers* (ainsi en IX, 647), dans la *Correspondance* (en marge de l'écriture des *Fragments du Narcisse*), ou encore dans les notes préparatoires aux cours donnés au Collège de France. Ainsi, en 1941-1942 : « Tripoter — jouet toujours nouveau » ; « *Oeuvres* — *Genèse* [...] — le touche à tout — Enfant — [...] tripoter » (BN, CP, 19093, 166 & 46).

sous la voix ». Docile aux « mots / rendus à la seule clarté du corps »<sup>8</sup>, le poète, semblable à la Parque, ne fait qu'un avec son désir — « si ce n'est », là aussi, qu'à la jouissance s'attache, comme son ombre portée, l'angoisse. Le balbutiement, en effet, qui n'est que l'autre nom du tripotage, est au plus près des « *Murmures du Corps* (ou du Sexe) »<sup>9</sup> — quand la parole défaille, ou plutôt revient à « l'état naissant » (IV, 642) et que la voix retrouve sa candeur première, voix blanche s'il en est, réduite au seul « frémissement fin de feuille », un souffle, son absence, mais voix aussi d'une « brûlante blancheur », où le « péril » affleure, de sentir, au « plus tendre des nids », la « chair maîtresse » et si sensible à l'imaginaire caresse. Caresse du souffle, caresse d'une voix, celle de la poésie, que l'on ne peut plus ignorer « si rauque et d'amour si voilée »<sup>10</sup>.

Valéry le rappelle en une note de 1939, où l'on trouve, dans les termes mêmes, des échos de *La Jeune Parque* :

Au delà, en deçà des noms  
Sont les *pronoms*, qui sont plus — *vrais* déjà, et plus près de la  
Source,  
Et ces mots qui viennent aux amants et aux mères, et qui sont  
de l'instant,  
du tout près de la sensation de la vie — quand la chair trop  
près de la chair  
balbutie.  
[...]  
Avec le nom, commence l'Homme.  
Avant le nom n'est que le Souffle,  
La rumeur  
Qui doucement consume le dormeur,  
Le râle du jouir, du mourir,  
Dans tous ces temps qui sont sans connaissance.

Ecoute le son de la Voix, Vierge ou Veuve de mots.  
(XXI, 870-871)

Une telle voix, qui définit la poésie, couvre tous les degrés de l'octave, et suggère « comment le plus haut au plus bas se relie, toute la modulation de l'être [...] — voix rattachée aux entrailles [...] — voix, état élevé, tonique, tendu, fait uniquement d'énergie pure, libre, à haute puissance, ductile », comme le sont précisément

- 
8. Lorand Gaspar, *Le quatrième état de la matière*, dans *Sol absolu et autres textes*, Poésie/Gallimard, 1982, p. 57.
  9. On sait que Valéry avait songé à donner ce titre à un intermède de *Rachel* (BN, *Cahier Rachel*, 15v<sup>o</sup>).
  10. Voir *La Jeune Parque*, vv. 378, 425 à 431 et 201.

(re)devenus les mots portés à la « *température* » poétique<sup>11</sup>. L'oeuvre (εργον) est ainsi d'abord affaire d'énergie (ενεργεια) — le terme se rencontre dès 1892, dans les *Notes Anciennes*, à propos de « l'oeuvre suggestive » (f. 57) —, mais d'une énergie de nature violemment érotique, comme en témoigne cette autre note de 1933 :

La machine de la voix est comme le système musculaire de locomotion d'un animal en action. Serpent qui s'arcoute pour bondir — Vol plané.  
La voix — évolution d'une énergie libre. (XVI, 361)<sup>12</sup>

On comprend peut-être mieux l'angoisse qui peut alors accompagner la pratique de l'écriture poétique, quand on perçoit où elle mène et quelle est la réponse à la question que Valéry ne laissait en suspens que pour trop bien en connaître la réponse : « Je n'arrive pas à ce que j'écris, mais j'écris à ce qui me conduit — où ? » (BN, *Ovide chez les Scythes*).

Mais il faut aller plus loin et poser l'interrogation inverse : cette voix — d'où vient-elle ? « D'où sort ce que j'écris ici ? » (XXVII, 417) On se rappelle la même question posée par la Jeune Parque, dans un contexte, précisément, où l'image de la mère apparaissait dans une atmosphère fort chargée d'érotisme :

Demain sur un soupir des Bontés constellées,  
Le printemps vient briser les fontaines scellées :  
L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où  
Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux  
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...

S'étonnera-t-on que, dans un premier état du manuscrit, « mères » se trouvait à la place de « Bontés » ? La « voix rattachée aux entrailles », évoquée en 1921, en plein « état de ravage » amoureux (XXIII, 590), recouvre très exactement cette voix entendue dans la toute première enfance et que le travail sur *La Jeune Parque*, « Poème de la Mémoire » (BN, JPIII, 123), fait de nouveau résonner. Dès 1910, Valéry se montre à l'écoute, dans l'attente, d'une telle voix :

11. Voir, sur cette notion, XIII, 281 et XIV, 777.

12. « Le spasme d'Erôs est la sensation extrême du passage de la puissance à l'acte, par laquelle [...] la vie attrape la vie au vol dans un dernier bond qui l'épuise victorieuse - [...]. Il s'agit d'une brusque transformation d'énergie accumulée, à forme explosive » (XXII, 696).

A un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contr'alto profondément émouvant...

Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donné l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il demandait, sans donner à l'objet une idée, une cause... Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi — l'état correspondant à ce *chant de hasard*, — la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis l'enfance, préparé par ce chant — oublié.

Par accident, je suis peut-être gradué. J'ai l'idée d'un maximum d'origine cachée, qui attend toujours en moi.

Une voix qui touche aux larmes, aux entrailles ; qui tient lieu de catastrophes et de découvertes ; qui va presser, sans obstacle, les mamelles sacrées / ignobles / de l'émotion / bête / (IV, 587).

Voilà pourquoi l'évocation de l'enfance se colore toujours, chez la Parque, d'« un reflet de rougeur » ou d'« un long rose de honte », tandis que la terrible peur n'est jamais bien loin, tapie au creux d'une insupportable tendresse :

Moi si pure, mes genoux  
Pressentent les terreurs de genoux sans défense...  
L'air me brise. L'oiseau perce de cris d'enfance  
Inouïs... l'ombre même où se serre mon cœur [...]

La mention du cri fait ici secrètement se confondre la maîtresse et la mère, si l'on se rappelle que, dans les manuscrits, ce cri, qu'étouffera le poème publié, révélait la déchirante violence du désir amoureux ; en témoignent, par exemple, ces quelques vers de 1913 :

Encore dans mes os vibre la violence  
Du cri dont j'ai plongé le fer dans le silence  
Vol de toute ma chair au plus haut de ma voix  
Cri par toute ma chair cherchant toute ma voix

Ainsi, le pacte graphique que noue le poète, le fait renouer avec le *pacte natal*, et, là encore, la Jeune Parque laisse bien entendre comment défaire le « saint langage », déconstruire les mots, « dénominer », « syllabifier », revient à se laisser porter par la voix, retrouvant la voluptueuse faiblesse du tout petit enfant — mais on n'est plus petit enfant, et cette volupté qui en recouvre une autre ne peut être ressentie qu'« avec horreur » :

Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi,  
Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige  
Marchera-t-elle tant qu'elle trouve son piège ?

Où traîne-t-il, mon cygne, où cherche-t-il son vol ?  
 ...Dureté précieuse... O sentiment du sol,  
 Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée !  
 Mais sous le pied vivant qui tâte et qui la crée  
 Et touche avec horreur à son pacte natal [...]

Lorsque Valéry fait de la voix une « onde porteuse » (XVI, 360), l'image est ainsi à prendre au plus près de sa signification maternelle, et la tmèse, ici, vient conforter la référence au corps de la mère — porte-moi, porte doucement moi... Il est à noter que la Parque tentera de se défaire de ce « piège » — qui est celui, on l'a vu, « épouvantable de la tendresse » —, en se livrant tout entière à la puissance sacrée du Soleil, figure du Père ; alors seulement, *in fine*, elle pourra venir

Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume  
 mais elle s'abandonnera d'une façon si ambiguë qu'en réalité le  
 piège se refermera sur elle, se répercutant à l'infini de miroirs  
 tous issus du même foyer, de ce premier  
 miroir formé par cette voix  
                                   facile enfance  
                                   secrets

timbre [...] (BN, JP III, 30)

— cette voix qu'un état du manuscrit disait « si rauque et d'horreur si mêlée ! » (*Ibid.*, 33).

L'écriture est bien le lieu où l'on découvre que l'on perd pied, que, soudain, l'on n'a plus pied et que l'on coule, angoisse et volupté confondues, tout au fond de soi — *Hic deest pedibus res* (BN, JP II, 78 v°)...

Alors commence une entreprise, longue et obstinée, de détournement de conscience, à seule fin de tromper l'angoisse qui accompagne la pratique de l'écriture poétique. La référence au modèle mathématique, comme le projet même de dégager une poétique, constituent deux aspects, parmi d'autres, de la stratégie défensive adoptée par Valéry et que nous nous proposons maintenant d'examiner brièvement.

Mais commençons par le commencement, ou plutôt par le recommencement. Lorsque Valéry revient à la poésie, il présente ce retour avec un détachement insistant :

Ceux qui m'avaient demandé de publier mes vers anciens avaient fait copier et assembler ces poèmes épars et m'en avaient remis le recueil, que je n'avais pas plus rouvert que je n'avais retenu leur proposition. Un jour de fatigue et d'ennui, le hasard fit (lui qui fait tout) que cette copie égarée dans mes papiers vint à la surface de leur désordre. [...] Je trouvais

bientôt un amusement à essayer de corriger quelques vers, sans attacher l'ombre d'un dessein à ce petit plaisir local que procure un travail libre et léger, [...] où l'on ne met de soi que ce qui ne prétend à rien. [...] Voici donc que je m'amusai de nouveau [...]. (CE, I, 1480 & 1489)

S'il se laisse alors « faire avec plaisir », celui-ci est toutefois immédiatement lié à la voix, et au balbutiement :

Je m'aperçus que je redevais sensible à ce qui sonne dans les propos. Je m'attardais à percevoir la musique de la parole. [...] Ces commencements de l'état chantant, ces printemps intimes de l'invention expressive sont délicieux, comme est délicieux le balbutiement préalable de l'orchestre [...] quand il n'enfante encore qu'une variété vivante et contrariée de timbres [...]. (Ibid., 1492)

Se remettre au jeu poétique était donc bien « jouer avec le feu », comme il l'écrivit lui-même avant de reprendre, ou plutôt de se reprendre :

Mon divertissement me conduisait où je ne pensais pas d'aller. Quoi de plus ordinaire dans l'amour ? Un regard à peine appuyé, une concordance de rires, — le philosophe y voit déjà le génie de l'espèce évoqué, et les conséquences les plus vivantes s'ensuivre, d'acte en acte, et du trouble au berceau. (Ibid., 1480-1481)

L'humour a parfaitement rempli ici sa tâche défensive, et Valéry peut alors, en toute tranquillité, proposer de l'écriture poétique une version ascétique, et aseptisée, exigeant « *le plus de conscience possible* ». Il allait bien là où il ne s'attendait pas à aller, mais désormais la démarche était tout à fait avouable :

J'allais à la poésie sans le savoir, par le détour des problèmes qu'on peut trouver, ou introduire en elle. (Ibid., 1481)

L'alibi de l'abstraction est parfait, et donne d'admirables résultats :

Il faut avouer [...] qu'en effleurant ainsi, sans se laisser engager, les claviers de l'esprit, on en tire parfois des combinaisons très heureuses. (Ibid., 1480)

Ce qui fait le charme de ces combinaisons, c'est d'abord qu'elles permettent de donner à l'inconnu l'aspect, rassurant et euphorique, de l'imprévu — de l'inespéré. Le poème, d'essence explicitement thaumaturgique, manifeste la capacité du poète à se dépasser lui-

même : « le but de l'oeuvre est d'étonner l'ouvrier... » (IV, 826), de « le faire autre et plus qu'il n'est [...]. Et sa recherche est celle de l'admiration de soi » (XV, 541). La peur, ainsi parfaitement conjurée, le cède à « la joie de trouver en soi-même — des choses inattendues, imprévisibles — et précieuses » (XVII, 262). L'angoisse de l'origine de l'écriture se mue en émerveillement devant ses effets, tel celui que put ressentir « la cane de la Fable qui vit éclore un cygne de l'oeuf qu'elle avait couvé » (CE, I, 1323 & 1474)...

Le discours de Valéry sur la poétique semble relever, pour une large part, d'un semblable mécanisme de défense, recouvrant le travail de l'écriture. Dans le monde fermé sur lui-même que constitue le poème, les sons, les mots, les thèmes s'enchaînent, pour le plus grand plaisir de « l'amateur de poèmes » :

Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée ; je donne mon souffle et les machines de ma voix [...].

Je m'abandonne à l'adorable allure [...].

MU par l'écriture fatale, et si le mètre toujours futur enchaîne sans retour ma mémoire, je ressens chaque parole dans toute sa force, pour l'avoir indéfiniment attendue. [...] Je trouve sans effort le langage de ce bonheur ; et je pense par artifice une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, — [...] sans ténèbres involontaires, dont le mouvement me commande et la quantité me comble : une pensée singulièrement achevée. (CE, I, 95)

D'une fatalité l'autre — et d'une mémoire l'autre. A la mémoire du corps, portée par une voix « qui touche aux larmes, aux entrailles », se substitue la mémoire du poème, accordée à la machinerie (à la machination) d'une voix artificielle (artificieuse) ; à une mémoire liée au passé s'oppose une mémoire tournée vers l'à venir, celui du vers, celui du poème. Ce qui subrepticement disparaît, dans ce passage, c'est l'auteur — et nous avons là une des données premières de la poétique valéryenne, paradoxalement fondée sur la négation du *poëin* :

L'oeuvre devra ressembler à un fruit du *Produire pur*  
 Trait capital effacer les traces du *faire* (BN, CP, 19043, 18)

On sait que *La Jeune Parque* répond à ce souci d'atteindre à une composition sans compositeur :

Tout me semblait devoir être *transposé* — afin de constituer cet *état rare* — dont les produits ne s'échangeaient qu'entre eux, aussi séparé de l'état ordinaire que celui qu'engendre la musique, par l'exclusion des bruits et similitudes des bruits.



L'ouvrage devait *tenir* de soi-même en vertu de sa structure [...]. (XXI, 478)

La nature protectrice de la recherche d'une certaine " pureté " se laisse clairement percevoir dans cette note de 1926 :

Mon " rêve " en littérature fut bien souvent de faire oeuvre entièrement réfléchi — c'est-à-dire déduite de ses conditions prédéterminées et assujettie à des conditions a priori.

Le reste même admirable me semble efforts indistincts, inélégance par non-économie des forces, servitude plus que maîtrise, et — abandon de soi ; on se livre. (XI, 522)

La production se fait déduction — *deducere carmen* : le poème se change en lui-même par une constante dérive de ses propres composants, sémantiques et phonétiques : " Produire — L'idée très profonde est celle-ci : que l'Oeuvre se forme toute seule " (BN, CP, 19093, 27). Le poème, achevé, " parfait ", répond exactement à la question ultime, et première, celle que l'on a retrouvée dans la serviette de Valéry parmi les notes prévues pour ce qui devait être sa dernière leçon au Collège de France, les 23 et 24 mars 1945 : " Comment dépersonnaliser une oeuvre ? " (*Ibid.*, 19095, 123) Comment, sinon en donnant, c'est sa réponse, " l'impression d'un produit 'absolu' d'une nature d'ordre supérieur " ? L'artiste, remarquait-il déjà dans *Degas Danse Dessin*, " doit soutenir son effort jusqu'à ce que le travail ait effacé les traces du travail ", et fait " disparaître tout ce qui montre ou suggère sa fabrication. " (CE, II, 1175) Ainsi, le poète s'est retiré du poème et, par là-même, il a cessé d'être " le Responsable " <sup>13</sup>, le coupable.

Ainsi, dans le dessein de construire un système clos, au sein duquel, par transformations et substitutions, les éléments s'enchaînent les uns aux autres et se composent selon une logique exclusivement interne, menant, par restrictions progressives, à une oeuvre toute certaine, en laquelle l'arbitraire s'est mué en nécessaire, on retrouve le système défensif de Valéry qui ne cessera de rêver à une oeuvre qui soit *causa sui* :

Ego  
20-5-44

Tout à coup me revient ma vieille idée — qui jamais ne se réalisera —

13. " Poétique Difficulté de définir le véritable " auteur " — le Responsable " (BN, CP, 19094, 259).



Arriver à l'exécution d'une oeuvre par voie de conditions formelles accumulées comme des équations fonctionnelles — de manière que les contenus possibles soient de plus en plus *cernés* —

Sujet, personnages, situations résultent d'une structure de restrictions abstraites — serrée [...] (XXVIII, 468)

En marge de l'adjectif « *cernés* » qui pourrait paraître déplacé dans un tel contexte (ce qu'accusent d'ailleurs les italiques), si l'on ne se rappelait l'assimilation du poète à un coupable, Valéry note : « Et ceci est bien moi » — moi qu'il faut protéger, exonérer du crime de poésie.

Dès lors, le poème impose sa propre vérité, dont il est le seul *garant*. Vérité définie comme adéquation, non de la chose à son référent, mais de l'objet à lui-même ; et cette vérité naît des rapports harmonieux, des relations harmoniques, entre les différents éléments qui le constituent. D'ordre proprement logique, elle relève, comme pour Socrate, du « grand art », celui, par exemple, d'Eupalinos :

Ce grand art exige de nous un langage admirablement exact. Le nom même qui le désigne est aussi le nom, parmi nous, de la raison et du calcul ; un seul mot dit ces trois choses. Car, qu'est-ce, la raison, sinon le discours lui-même, quand les significations des termes sont bien limitées et assurées de leur permanence, et quand ces significations immuables s'ajustent les unes avec les autres, et se composent clairement. Et c'est là une même chose avec le calcul. (CE, II, 113)

La vérité poétique repose ainsi sur la clôture du poème assurant le caractère « fatal » de l'écriture, selon, précisément, le modèle du calcul mathématique : même univers fermé, même enchaînement fatal d'éléments purs, même cohérence interne exempte de tout souci référentiel — et même sensation de vérité :

Mathématiques consistent à former des propositions qui se puissent traiter sans réserve, sans allusions, mais comme étant leur propre objet. Le résultat du raisonnement mathématique n'est pas un acte, une appréciation, — il se réduit à la proposition cherchée elle-même [...].

Une sorte de « vérité » créée de toutes pièces [...]. (VII, 239)

Cette conception admirablement réductrice de la vérité restreint le processus mathématique à la capacité « devant une relation donnée — [...] à opérer sur elle *sans égard* à son sens *extérieur* à sa forme, en toute liberté à cet égard — mais en exploitant seulement ses propriétés formelles d'expression » (XXV, 628).

Exactement comme en poésie, et l'on pourrait appliquer à l'espace poétique cette formule de Valéry songeant à l'espace mathématique : « il faut que rien ne soit réel afin que tout y soit vrai » (XXIX, 75).

Ce qui rappelle Mallarmé et « ces petites compositions merveilleusement achevées » dont « chacune [...] donnait l'idée d'un objet en quelque sorte absolu, dû à un équilibre de forces intrinsèques » (CE, I, 639) ; ainsi, précise-t-il en un passage de *Mallarmé III*, « le « fond » n'est plus cause de la « forme » : il en est l'un des effets. Chaque vers [...] est une sorte de « vérité » intrinsèque arrachée au hasard » (BN, 19024, 9).

Valéry, assurément, aurait bien voulu croire en cette vision, lénifiante et *réparatrice*, de l'écriture, et se défaire ainsi de l'angoisse attachée à la pratique d'une écriture aventurée, et « vaguement périlleuse » (BN, *Cah.*, 12325)... « Elle eût été belle, et innocente, alors, la vérité de l'écriture, comme pouvait l'être la *Vérité toute nue* de l'île Xiphos :

... Il y avait sur une petite place, [...] un piédestal qui portait une femme de parfaite beauté [...]. Il y avait un accord si juste et si essentiel entre le timbre, les inflexions de sa voix et les formes successives de tout son corps soutenant et portant la variation de son souffle, [...] que l'on demeurait saisi et que l'on se sentait soumis à la Puissance de la Pureté.

Elle avait pour fonction de fixer le langage du pays et de donner, comme une horloge l'heure vraie, la prononciation la plus désirable et la construction la plus élégante de ce parler.

Certains jours, elle disait la vérité à qui voulait l'entendre, et la disait avec une telle diction comme transparente, une modulation si pénétrante et une harmonie si enchanteresse entre l'expression de son visage, la perfection de sa parole, et surtout, avec un accord si complet de sa forme entière<sup>14</sup> [...] que l'on craignait généralement de l'interroger. (CE, II, 437- 438)

Pourquoi cette appréhension, sinon parce qu'une telle transparence laisse entrevoir une autre vérité, moins enchanteresse et plus pénétrante, vérité que, précisément, l'on ne veut pas entendre ? Valéry, qui élude ici la question, offre peut-être un début de réponse lorsque, dans *Mauvaises pensées et autres*, il note : « La vérité est nue ; mais sous le nu, est l'écorché » (CE, II, 863). Proposition que précède immédiatement cette mise en garde : « Craindre la vérité comme le feu, dont elle a les propriétés. Rien n'y résiste. »

14. On retrouve bien ici les traits distinctifs du poème.

Rien ne résiste, en effet, à cette autre vérité, nue comme le désir, et surtout pas la poétique valéryenne, bien que (parce que) destinée à occulter la présence d'une autre vérité, fondée non plus sur le principe de l'*adaequatio*, mais sur l'*oubli vorace* avec lequel on n'en a jamais fini, et sur le jeu du voilement-dévoilement d'un Moi qui imprime son être dans le mouvement même par lequel il essaie de se fuir. *Lèthè, léthos* : la *veritas*, toujours, le cède à l'*aléthéia*.

Reprenons ainsi, bièvement, le modèle mathématique. Une différence essentielle avec la poésie apparaît bien vite : dans le premier cas, on est, en effet, en présence d'« actes vides » (XII, 450), les « propriétés des actes » étant alors « indépendantes de l'objet et de la matière particulière de ces actes » (VII, 643) — tandis que, dans le second cas, la matière est inséparable de l'acte : le poète « tripote » des syllabes, tend à « déguster chaque mot » pour « lui rendre sa saveur primitive » (BN, *Aphorismes*, 163), se met à l'écoute de telle ou telle sonorité, bref, écrit de tout son corps et travaille « à partir de son gîte d'origine » (CE, II, 451) : « On fait les vers de sa voix » (VII, 538). Cette voix, qu'une note du *Cahier XVIII* glose comme « timbre, [...] substitution, enchantement », ramène à la voix déjà entendue et « va presser sans obstacles les mamelles sacrées / ignobles / de l'émotion / bête ». Réduire les paroles à « leur sonore fuite », comme le faisait si bien « ce *glissando* de métaphore en métaphore chez Mallarmé : « *La chevelure — vol — flamme* » etc. *relayé* par sonorités, allitérations etc. » (XXIX, 350), et comme sait si bien le faire aussi Valéry, c'est entraîner l'être dans le sillage du désir, d'un désir lourd d'angoisse. On se rappelle « Bach fugitifant le motif lui-même, le prétexte pour n'en ravir à son aise que le vide et la trace exquise » (NA II, 66v°) ; cette trace, exquise, est aussi la trace, inquiétante, qui figure, en 1913, dans un projet de final pour *La Jeune Parque* :

Je retrouve l'empreinte sur le sable de mon désir  
Comme le pied d'inconnu non aboli (JP III, 11v°)

Valéry peut bien tenter de (se) fuir, en faisant, lui aussi, de l'*aléthéia* une *alé-théia* — une *divine* course —, il ne peut courir plus vite que son ombre : « moi s'enfuit toujours de ma personne que cependant il dessine ou imprime en la fuyant » (IV, 392). Et le moi est alors confronté à son inconnu trop connu, celui-là même auquel il avait voulu échapper.

Effacer l'auteur, pour mieux gommer tout ce que l'écriture peut comporter de jouissance et d'angoisse, apparaît de fait comme une impossible tâche :

Images de ceci : Suppose que tu effaces un dessin avec ta main, et tu frottes, tu frottes. Les traits se brouillent, la figure disparaît, mais tu frottes, et voici que du frottement continué, elle se reforme... Plus tu frottes, plus elle s'efface, plus elle renaît, et tu ne peux t'arrêter de frotter. Le même mouvement engendre le tout. (VIII, 468-469)

La feuille effacée n'en finit pas de laisser sa marque frémissante sur le sein nu de la Jeune Parque, comme le poème, cette coquille désertée par son auteur, ne cesse de manifester l'invisible présence de celui-ci : « Quelle conque a redit le nom que j'ai perdu ? »

Valéry avait donc raison : « Nous sommes Dictés » (BN, CP, 19091, 78). Mais il prenait soin d'ajouter aussitôt : « Ce n'est pas celui que nous connaissons comme NOUS qui parle en NOUS [...]. Ce n'est pas le personnage définissable qui peut parler sans parler ; voir sans voir ; faire sans faire... »

Faire sans faire, écrire sans écrire, sous la dictée des mots, de ces mots qui, comme les « paroles successives » du mystique<sup>15</sup>, coulent d'une source merveilleusement pure, au loin de moi, « *là-bas* où je suis, et ne suis... » (CE, I, 353). Valéry aurait tant voulu, par le passage d'un corps à l'autre, d'une mémoire à l'autre, d'une fatalité à l'autre, conforter ce sentiment de la perfection – « Ce que je nomme *Perfection* élimine la personne de l'auteur » (*Ibid.*, 453), rappelle-t-il précisément à propos de saint Jean de la Croix. La poétique semble fonctionner tout à fait, dans cette perspective, comme un vaste mécanisme, fort cohérent, de défense du Moi. C'est d'ailleurs Valéry lui-même qui nous le suggère lorsqu'il note, à la dérochée, qu'« en vérité, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie » (*Ibid.*, 1320).



15. Voir en particulier BN, CP, 19092, 59. Une autre version de ce texte doit paraître dans la revue de l'ADIREL.