



HAL
open science

Erôs Energumène : notes pour une poétique valéryenne

Jean-Marc Houpert

► **To cite this version:**

Jean-Marc Houpert. Erôs Energumène : notes pour une poétique valéryenne. Expressions, 1993, 02, pp.29-50. hal-02399780

HAL Id: hal-02399780

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02399780>

Submitted on 9 Dec 2019

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.

ERÔS ENERGUMENE

- Notes pour une poétique valéryenne -

“L’artiste serait peu de chose,
s’il n’était le jouet de ce qu’il fait.”

“Poétique — Problème de fonctionnement”, précise Valéry dans une note préparatoire à un cours donné au Collège de France pendant l’année 1937-1938 (BNMss, NAF 19089, 13)¹. C’est bien de cela qu’il s’agira dans ces quelques pages où nous nous efforcerons de décrire, brièvement, et sans aucune prétention à l’exhaustivité, la façon dont fonctionnent, d’abord cette “machine destinée à produire un certain effet sur un certain individu” (*ibid.*, 19093, 84), par quoi Valéry définit le poème, puis cet être qui produit” (*ibid.*, 19089, 14), ce “système producteur” (*ibid.*, 19091, 13), qu’est, pour lui, un auteur.

A. “Visite de l’usine”²

1) Quel produit fabriquer ?

Valéry considère le poème comme “une machine à fabriquer l’état chantant” (XVI, 345) — “Etat vibratoire du système des mots et dans lequel ils se répondent” et se trouvent soumis à de nouvelles “lois de substitutions [...] et d’attractions mutuelles” (XI, 744). La création d’un poème est ainsi d’abord création d’un milieu, c’est-à-dire “d’un champ de durée” (XIII, 288) — “création de l’attente” (XII, 660)--, qui permette de saisir les échanges harmoniques entre les éléments. Le travail du poète consistera à construire un objet formant “un système complet de rapports réciproques” fondé sur les “effets résultant [...] des relations des résonances des mots entre eux” (OE,

Je précise les années correspondant au classement de la BN : 1937-1938 : 19088, 19089 & 19090; 1938-1940 : 19091; 1940-1941 : 19092; 1941-1942 : 19093; 1942-1944 : 19094; 1944-1945 : 19095.
Références :

pour les oeuvres publiées : Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1957 et 1960, t. I et II (= OE, I ou II)

pour les Cahiers : édition du CNRS en 29 volumes (= I-XXIX)

pour les cours du Collège de France et les textes manuscrits : Fonds P. Valéry conservé au Département des manuscrits de la Bibliothèque nationale (= BNMss).

pour la correspondance : Correspondance A. Gide - P. Valéry, Paris, Gallimard, 1953 (= Corr. G-V).

Lettres à quelques-uns, Paris, Gallimard, 1952 (= LQ).

pour les brouillons de Charmes conservés à la B.N. : Chms.

la première partie de cette étude a paru sous une forme quelque peu différente dans un ouvrage collectif, *Paul Valéry... Aux sources du poème*, Paris, Champion, Coll. Unichamp, 1992.

“Comment se fait une oeuvre ? — Visite de l’usine” (BNMss, NAF 19091, 129).

I, 1458). Cela suppose que, dans le poème, “*tous les constituants du langage*” soient “*présents à la fois, considérés comme équi-valents et tous travaillant*” (XVIII, 326) que, donc, le son et le sens soient “*en échange devenu réciproque, de valeur égale*” (XVIII, 744). On arrive alors à un “*état combinatoire libre*” (XVII, 582-3) grâce auquel “*similitudes, les correspondances, les symétries*” des sonorités et des significations sont “*retenues par le poète*”, “*cultivées et multipliées par lui*” (IX, 79). Ainsi sera créé un monde ou un ordre de choses, un système de relations, sans nul rapport avec l’ordre pratique.” (OE, I, 1460). La fonction du poète est bien, non de ressentir, mais de “*créer chez les autres*” (OE, I, 1321), de “*restituer à volonté*” (XVI, 345) cet “*état de poésie*” qui “*est parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile*” (OE, I, 1321) et qui est défini par la “*sensation*” d’un “*univers*” clos, “*complet en soi-même*”, au sein duquel les éléments, “*musicalisés, devenus résonants l’un par l’autre*” (OE, I, 1321, 136) (1459) et unis “*par plus d’un lien*” (XIII, 273), formel et/ou significatif, s’appellent réciproquement, hors de toute référence à une réalité extérieure, à une quelconque utilité ou à une signification déterminée (XVII, 483-4).

Le modèle est, bien sûr, ici, Mallarmé qui, “*le premier, ou presque, se voue à la fabrication de ce qu’on pourrait nommer les produits de synthèse [...] — c’est-à-dire [...] des éléments d’ouvrages construits directement à partir de la matière littéraire [...] est langage. [...] Il était ainsi conduit nécessairement à envisager des combinaisons, [...] des symétries [...]*”, à jouer du son et du sens, introduisant de ce fait une “*réciprocité et des résonances*” (IX, 206)³. Cette équivalence du son et du sens appelle celle du corps et de l’esprit et fait du poème “*un système qui donne au lecteur [...] le sentiment-idée [...] la résonance totale de l’être*” (IX, 79). Dès lors, la poésie peut être définie comme “*formation par le corps et l’esprit en union créatrice de ce qui convient à cette union [...] l’excite ou la renforce. Est poétique tout ce qui provoque, restitue, cet état unitif*” (XVIII, 289).

Voilà ce qu’il s’agit pour le poète de créer, voilà l’objet de la poétique. Tout cela, qui est bien connu, renvoie, ce qui l’est peut-être moins, aux réflexions que Valéry a consacrées, dès la fin du 19^{ème} siècle, aux “*appareils intellectuels prodigieux de ce siècle*”, au premier rang desquels il plaçait la thermodynamique (I, 235). C’est dans ce terreau scientifique que va germer, pour employer une image que l’on retrouvera, ce qui s’appellera *La Jeune Parque*. Ces “*notions aussi simples et pures que celles de groupe et de modification réversible, d’équilibre — etc.*” (V, 40) qui sont à l’oeuvre dans la poétique, viennent, en effet, précisément de la thermodynamique qui “*ayant à étudier des systèmes complexes, hétérogènes, a cherché tous les moyens de découvrir et de mettre en valeur les actions réciproques, la solidarité des parties irréductibles.*” (II, 398).

³. “*Ces petites compositions merveilleusement achevées s’imposaient comme des types de perfection, tant les liaisons des mots avec les mots, des vers avec les vers, des mouvements avec les rythmes étaient assurées, que chacune d’elles donnait l’idée d’un objet en quelque sorte absolu, dû à un équilibre de forces intrinsèques, soustrait par un prodige de combinaisons réciproques à ces vagues velléités de retouche et de changements de l’esprit pendant ses lectures conçoit inconsciemment devant la plupart des textes.*” (OE, I, 639).

Le premier principe de la thermodynamique, celui de la conservation de l'énergie, est ainsi le premier principe de la poétique. Qu'est-ce, en effet, que créer une "œuvre de l'esprit", en l'occurrence un poème, sinon assurer la réversibilité des échanges au sein d'un système tel qu'il conserve l'énergie en maintenant l'équilibre de ces substances hétérogènes que sont les mots ? C'est là, on le sait, le rôle, essentiel, dévolu à la composition qui est, sous la forme continue d'une "modulation généralisée", "le secret le plus fin de l'art" (XIX, 824), — "le comble de l'art", dont Wagner avait montré la possibilité à Valéry (XIV, 435), d'une manière au demeurant désespérante car les moyens du poète ne sont, ni en puissance⁴, ni surtout en qualité, ceux du musicien qui dispose d'emblée d'un "monde des sons [...] bien séparé du monde des bruits" (OE, I, 1461). Les sons constituent en effet des "éléments purs, c'est-à-dire reconnaissables" et "particulièrement aptes à former [...] des associations", alors que les mots sont par nature impurs : formés d'une "étrange combinaison de propriétés" très diverses (ce dont témoigne la multiplicité des sciences qui s'y appliquent : phonétique, rythmique, logique, sémantique, syntaxe, etc.), ils constituent "un instrument grossier et créé par l'importe qui, l'instrument de chaque instant, utilisé pour les besoins immédiats et modifié à chaque instant" (OE, I, 1463).

Sans doute une telle disparité dans ce qui est offert respectivement au musicien et au poète a-t-elle, dans un premier temps, contribué à éloigner Valéry de la pratique des vers. La pureté cristalline du prélude de *Lohengrin* lui semblait, en particulier, d'une décourageante beauté. En mars 1891, il écrivait à A.Gide :

Je suis dans *Lohengrin* jusqu'aux yeux. J'ignore le premier mot de la musique, mais j'écoute et j'imagine, quand un de mes amis au piano, le soir, me joue le Prélude ou le Duo, ou *La marche mystique* du deuxième acte.

Cette musique m'amènera, cela se prépare, à ne plus écrire. Déjà trop de difficultés m'arrêtaient. [...]

Et puis, quelle page écrite arrive arrive à la hauteur des quelques notes qui sont le motif du *Graal*? *Herodiade* seule en poésie française peut se lire sans trop de dégoût et de gêne. Et ce n'est pas assez haut encore. Ce n'est pas encore assez diamant! (*Corr. G V*, 73-74)

Mais c'est cette même musique de Wagner qui a permis à Valéry, une vingtaine d'années après, de revenir à l'écriture poétique :

— Sur un ex[empla]ire de la J[eune] P[arque] [...]

— Ceci est mon drame lyrique. C'est un cas assez remarquable d'imprégnation. J'ai tant aimé la *Walküre* et la conception wagn[érienne] m'avait tellement frappé, pénétré que le 1er effet de cette action fut de faire rejeter avec la tristesse de l'impuissance, tout ce qui était littérature... Plus tard, un effet second fut, au contraire, parent de mes poèmes de 1915. (XXVI, 706).

Quel est cet effet ? Celui de la preuve, apportée par la musique de Wagner, de l'existence d'une — constructibilité — d'un monde ou "espace complet" (III, 443) —

⁴ "Heureux musicien.

La même énergie, la même puissance de combinaison étant chez l'un et chez l'autre, les moyens sont si différents de puissance extérieure que le musicien réduit l'art du poète à presque rien" (XII, 567).

d'un "univers (de relations) tel que chanter y est la température normale." (XV, 240), donc il rejetait tout ce qui dans cette musique relevait d'un "art de simulation" (VI, 196), "art des spasmes" (VI, 196), usant d'un pouvoir illégitime de sujétion et fondé sur une scandaleuse disproportion entre une cause infime et des effets extrêmes, — "art de feinte énergie incommensurable" —, il retenait, en revanche, tout ce qui tenait à "l'art de ces combinaisons et de [ces] substitutions auquel le système des sons [...] se prête particulièrement bien, de par sa nature." (VII, 146). Il trouvait dans cette musique précisément ce qu'il voudra réaliser dans *La Jeune Parque* :

Wagner —

Ce qui est inestimable dans sa musique c'est l'enregistrement par timbres et combinaisons de divers *plans* de la conscience-sensibilité et des modulations psychophysiques qui les joignent comme soudures de Riemann. (XVIII, 78)

Cette continuité de la mélodie, c'est bien la musique wagnérienne qui lui en fournit le modèle. Dans la recherche d'une modulation dont la "*V(a)lk(yrie)*" représente la forme accomplie, Valéry reconnaissait l'influence de la musique :

L'idée vague (chez moi, ignorant cet art) et la magie du mot *Modulation* ont joué un rôle important — dans mes poèmes. *La Jeune Parque* fut obsédée par le désir de ce *continuum* — doublement demandé. D'abord, dans la suite musicale des syllabes et des vers, — et puis dans le glissement et la substitution des idées-images — suivant elles-mêmes les états de la conscience et sensibilité de la "*Personne-qui-parle*". (XXIX, 91-92)

Construire un objet fermé sur lui-même, dans lequel tous les éléments répondent, et permettre, au sein de cette unité harmonique, le passage continu et réversible d'une sonorité, d'une image ou d'une signification à une autre -- tel est le propre de l'art wagnérien, tel est ce dont rêve Valéry pour la poésie. Tel est aussi ce qui s'accomplira avec *La Jeune Parque* dont la perfection tiendra pour une grande part à cette modulation, comme marque commune à la structure du poème et à sa donnée thématique⁵, de telle sorte que la Jeune Parque (se) fonde (dans) *La Jeune Parque*, et inversement. Echange parfait entre le formel et le significatif, glissement et substitution insensibles et réciproques de l'un en l'autre, accouplement de deux serpents en(tre)lacés... O Tirésias! Le désir ici fait une première apparition, sinueuse et fugace, on ne tardera pas à le retrouver au détour d'une réflexion dont on le croyait banni - *Et roccas de cristal serpiente breve*⁶...

Mais n'anticipons pas. Ce qui se manifeste pour le moment, c'est l'étroite parenté entre la thermodynamique et la musique de Wagner. On ne sera donc pas étonné de voir que, dans une même note, Valéry lie la théorie, appartenant à la thermodynamique, des "*phases*" (Gibbs) et de "la conservation de l'équilibre de

5. En particulier, le passage du sommeil à l'éveil, et inversement, représente à la fois l'exemple privilégié de la phase en thermodynamique, la donnée essentielle de *La Jeune Parque* et l'expérience fondamentale de la Jeune Parque.

6. Formule de Gongora que Valéry mit en exergue à *L'Idée fixe* (Œ, II, p.197).

“systèmes hétérogènes par variations corrélatives” au rappel du “*rôle de la musique de Wagner*, prodigieux enregistreur de modifications [...] — *le long d'une durée*” (XXVII, 739-741). Pour le poète, en effet, “le secret ou l'exigence de la composition” est une question d'énergétique : “dans cette enceinte de temps vivant” qu'est le poème, “il y a ... *équipartition de l'énergie!* — détail, ensemble, moyens et fins, *moi* et idées, mots, raisonnements, matière et actes — tout est en présence, tout en échanges mutuels et modifications réciproques” (XIII, 273-4) — comme dans la musique de Wagner où “tout travaille” :

Dans Wagner — je n'admire jamais assez la *suite* incomparable des thèmes, situations — et leurs combinaisons ou déductions de tout le IIIème acte de la *Valkyrie*. Il y a 50 ans que je ne puis me lasser de cette extraordinaire magnificence génératrice — Tous les plans de passion et d'action et les passages de l'un à l'autre — à la température du “Sublime” — Tout travaille. (XXI, 215)

Ainsi, c'est à partir du *modèle formel* offert par la thermodynamique — communément nommée à la fin du XIXème siècle énergétique —, que Valéry va pouvoir transposer, sur le plan de l'écriture poétique, l'exemple réussite de la musique wagnérienne, dans une perspective différente et avec des procédés distincts de ceux de Mallarmé.

L'énergétique est le strict *analogon* de la poétique : dans les deux cas, on a bien affaire à un système isolé, complet en lui-même, formé d'éléments hétérogènes, caractérisé par des échanges réciproques assurant, au sein de l'ensemble, la conservation de l'équilibre grâce au principe de la réversibilité.

Les réflexions sur la thermodynamique, menées surtout entre 1894 et 1910, ont effectivement permis à Valéry, par leur conjonction avec les caractéristiques de la musique wagnérienne, de trouver le mode de fabrication poétique qui lui faisait cruellement défaut en 1892.

Mais si, dès lors, en poésie aussi, “tout travaille”, comment tout cela travaille-t-il, tout cela fonctionne-t-il ?

2) Comment fabriquer le produit ?

° les “relations rationnelles”

La notion de phase et le principe de la “conservation de l'équilibre” appartiennent à la “théorie de Gibbs des équilibres H qui a excité énormément [Valéry] vers 1902” (XXI, 215). Il est lié à la constitution du Système valéryen, qui a d'abord consisté à regarder comme “la loi fondamentale” de l'esprit, “le changement ou substitution de l'objet du moment” (XXVII, 449); cette loi, de la “Self-variance”, fait du changement incessant le principe même de la conscience. “*‘Penser’ prend alors un sens nouveau [...]. C'est un phénomène local, [...] un équilibre à la Gibbs*” (XXVIII, 150). Ici, la poétique et le Système ne font plus qu'un, et l'on aura peut-être remarqué que tous ces rappels de l'importance capitale des travaux de Gibbs et de la thermodynamique en général sont contemporains des cours de poétique. Un extrait d'un cahier de 1943, sous le titre “Mémoires d'un *Moi*”, est particulièrement révélateur de cette identité de perspective :

J'ai observé l'hétérogénéité des substitutions mentales. Et défini la 'psychologie' [...] comme l'étude des propriétés d'un système essentiellement hétérogène [...]. J'observai qu'aucune chose dans l'esprit n'appelle elle-même, appelle toujours quelque autre aussi différente d'elle 'que l'on voudra' — qu'il y avait toutefois, dans l'exercice de cette vertu de substitution, des cas remarquables dans lesquels la substitution *conserve* qq chose, et engendre une idée qui la suit et se substitue à son tour à la précédente, idée d'une liaison réciproque entre termes successifs. Ainsi la similitude, le contraste etc. que je nommai alors [...] : *relations rationnelles* — celles dans lesquelles il existe une sorte d'opération qui appliquée à un terme donne l'autre (XXVII, 450)⁷.

Quarante-cinq ans plus tôt, en 1898, Valéry proposait un exemple dans une lettre à son ami Fourment :

Je diviserai volontiers les liaisons mentales [...] ainsi : les unes sont irrationnelles c'est-à-dire que A étant produit, B se produit mais on ne retrouve rien de A dans B. Ce sont tous les symboles, les langages en général [...]. Les autres sont rationnelles c'est-à-dire que A' étant donné, on peut toujours construire B' avec [...]. Exemple : toutes les métaphores. Je touche le poêle tiède, je pense *après* à un cul de femme. Le terme commun est la chaleur, la douceur de la faïence etc. Je pourrais inversement passer du derrière susvisé à une chaleur de poêle douce. [...] La métaphore de mots serait celle-ci : le *vol* est comme un *val*; le *sol* comme un *ci*" (Œuvres II, 1463).

Le principe des substitutions "rationnelles" est donc aussi un principe poétique. Il s'agit, alors, de faire varier les éléments du vers et d'organiser les échanges entre ses divers constituants de façon à assurer, au cours d'une même phase, la réversibilité des substitutions, et à conférer aux phénomènes hétérogènes, d'une phase à l'autre, une unité et une continuité faites de réciprocité. C'est bien ainsi que "fonctionne" le texte de *La Jeune Parque* ou de *Charmes*. Les exemples sont nombreux de vers dans lesquels, au niveau des sonorités, se manifestent les "relations rationnelles", que ce soit sous la forme

- de la "multisonnance"⁸ (reprise de plusieurs sons dans un vers) :
Je m'ébranlais brûlante [...]

Mélange de la lame en ruine, et de rame...

Amèrement la même...

Un miroir de la mer

m r m	m m	m r r	m r
a è	a è		a è

7. Citons cette autre note de 1942 : "Mon système est une tentative de réduire en théorie de transformations [...] tout ce que nous pouvons nous représenter de l'*esprit* — et par là — de tout. Toute théorie de transformations est une théorie de conservations. [...] — On pourrait définir 'l'association dite des *idées*' dans le cas de l'irrationalité — c'est-à-dire *B suit A* sans autre propriété que de s'y substituer — comme la *substitution qui ne conserve rien*. Les substitutions 'harmoniques' sont similitudes, symétries, contrastes et conservent en puissance leurs inverses" (XXVI, 611).

8. Sic. Je précise que, pour des raisons techniques, j'ai dû transcrire les o ouverts du quatrième exemple sous la forme de o fermés.

Corrompirent sa perte et ses mortels accords

k r p r p r t r k r
o o o

(*La Jeune Parque*, vv. 123, 318, 327, 480)

Vous me le murmurez, ramures!... O rumeur (*Fragments du Narcisse*, v. 102)

L'argile rouge a bu la blanche espèce (*Le Cimetière marin*, v. 86)

l r z l r z b l b l s s

- de l'assonance ou de l'allitération (reprise de plusieurs sons dans une suite

de vers) :

Ou toi... de cils tissue et de fluides fûts,
Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus ?

Trouveras-tu jamais plus transparente mort

t r r t p t r p r t r

Ni de pente plus pure où je rampe à ma perte⁹

p t p p r r p p r t

La porte basse c'est une bague... où la gaze

Passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase... (*La Jeune Parque*, vv. 207-208,

384-385, 461-462)

On peut rappeler également le recours aux rimes brisées :

Adieu, pensai-je, MOI, mortelle soeur, mensonge...

Harmonieuse MOI, différente d'un songe

Je sais... Ma lassitude est parfois un théâtre.

a i y

L'esprit n'est pas si pur que jamais idolâtre

a i y

(*La Jeune Parque*, vv. 101-102, 69-70)

aux rimes annexées :

Et ce reste d'amour que se gardait le corps

Corrompirent sa perte et ses mortels accords (*Ibid.*, vv 479-480)

Les reprises de sonorités peuvent se faire, en outre, sur deux vers, à des places privilégiées évoquant, par exemple, les rimes batelées ou enchaînées :

Attente vaine, et vaine... Elle ne peut mourir

Qui devant son miroir pleure pour s'attendrir. (*La Jeune Parque*, vv. 379-380)

Sur la limpide lame a fait courir un trouble!...

Tu trembles!...

(*Fragments du Narcisse*, vv. 131-132)

⁹ "Il y a de graves lacunes", écrit Valéry à A. Mockel à propos de *La Jeune Parque*, "dans l'exposition et la composition. Je n'ai pu me tirer de l'affaire qu'en travaillant par morceaux. [...] De ces morceaux, il en est un qui, seul, représente pour moi le poème que j'aurais voulu faire. Ce sont les quelques vers qui commencent ainsi : *O n'aurait-il fallu, folle*, etc." — et dans lesquels le recours aux relations rationnelles est particulièrement évident (*OE*, I, 1630).

Le passage s'effectue par similitude, comme nous venons de le voir, mais aussi par contraste : "Le vers est une suite de syllabes et d'intervalles dont l'émission est assujettie à des conditions auditives volontaires qui font dépendre chaque son précédent et du suivant — selon contraste et similitude" (XX, 683). Contraste de sens au niveau du poème, et l'on pense à la strophe sur Zénon, venant "compenser, par une tonalité métaphysique, le sensuel et le 'trop humain' de strophes antécédentes" (OE, 1506), ou, inversement, au passage sur le Printemps, dans *La Jeune Parque*, venant "attendrir un peu le poème" (OE, I, 1629). Contraste sémantique aussi au niveau d'un vers (dans *La Pythie*, la "fontaine de noirceur") ou de deux vers (à la rime : "harmonie / agonie" — à l'hémistiche : "néant / amour, froid / feux", *La Jeune Parque*, vv. 265-266, 149-150, 183-184). Contrastes phoniques, enfin, jouant, par exemple sur le lieu d'articulation et/ou l'aperture des voyelles ("A la lueur de la douleur", opposition fermée / ouvert - y / oe -, postérieur / antérieur - u / oe -, *ibid.*, v. 41; contraste ici renforcé par l'homoïotéleute; ou encore : "sa pourpre redoutable", où l'on trouve sous forme de chiasme le double contraste entre une voyelle antérieure ouverte et une seconde postérieure fermée)¹⁰.

Il s'agit bien là de relations harmoniques ou rationnelles, une sonorité est en appelant une autre : tel est "l'implexe" du texte¹¹ —

Un implexe que j'appelle *harmonique* dont le développement donnera par substitutions propres une succession complète ou parfaite d'états — un cycle de possibilités possible sensoriel fermé [...], une *structure* également bornée et virtuellement fermée (XXIX,51)

Notons, en manière de contre-épreuve, que l'implexe appelle son opposé, *l'explexe*, qui, par le refus de cet enchaînement réciproque, fonde la poésie rimbaldienne :

Chez R[imbaud] c'est l'emploi (devenant vite systématique) de ce que je baptise *l'explexe* — modification du langage courant qui [...] altère, soit par substitutions, soit par juxtapositions (des propositions) la *complémentarité réciproque des mots*, laquelle est une — *attente virtuelle* — [...]. (XXV,528)

Nous avons là le principe de "l'incohérence harmonique" (LQ, p. 240) que Valéry découvre dans les poèmes de Rimbaud, et qui ne signifie pas une absence de cohérence, mais une cohérence déjouée. Au contraire de la poésie de Mallarmé, reposant sur l'attente, "où chaque objet de pensée, imaginé, engendre un champ de similitudes — Implexe", ce qui "constitue un *domaine des possibilités harmoniques*" (XXIX,350), celle de Rimbaud, fondée sur la surprise, recherche le court-circuit, l'apparente solution de continuité. Apparente pour deux raisons : d'abord, parce que l'incohérence provient généralement de la disparition d'un élément intermédiaire ou commun, dont le

¹⁰. Pour une étude plus précise de tous ces éléments, voir mon ouvrage, *Paul Valéry, Lumière, écriture et tragique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, pp. 147-169 et 178-194.

¹¹ "Implexe — Ce qui est virtuellement donné SI telle *autre* chose est donnée." (BNmss, NAF 19098, f. 80). "Implexe du langage / L'usage du langage suppose que 'ns' ayons une possession cachée de signes-sens bien distincts et équidistants de toute excitation, formant une table latente à double entrée [...] / Le grand mystère est cette latence, et imminence." (BNmss, NAF 19088, f. 81).

établissement suffit le plus souvent pour retrouver une continuité cachée :

[F[ar] ex[emple], identité des réflexes provoqués par A et par B -

[Eternuement = poivre ou soleil.]

D'où un Rimbaud écrivait [le poivre du soleil]

aux yeux. (XXIV, 363)

Ensuite, et surtout, parce que, s'il y a "accord dissonant de 'sens'"

(XXVI, 871-872), ce ne peut être que par référence aux harmoniques virtuelles que ces "dissonances étonnamment exactes" (XXVI, 918) ont pour objet de refuser. Pour Rimbaud comme pour Mallarmé, l'essentiel est donc bien la notion d'harmonique, et celle d'implexe qui lui est étroitement liée. Leur poétique, antithétique, suppose les mêmes valeurs qu'il s'agit, ici, d'affirmer, là, de rejeter. Aussi peuvent-ils être unis par leur opposition même, comme comme en témoigne, par exemple, cet extrait d'une lettre adressée par Valéry à A. Breton, en avril 1916, c'est-à-dire en pleine période de création poétique :

Rimbaud vous possède et il a de quoi. Comme le DESESPERANT de Mallarmé est une sorte d'inafaillibilité dans les calculs, le DESESPERANT de Rimbaud est dans la plénitude ou la certitude de l'imprévu.¹²

— un imprévu "systématiquement" calculé...

Ce pouvoir poétique de l'implexe (ou de l'explexe, son inverse par quoi se manifeste l'identité d'une structure), dans l'oeuvre de Mallarmé et dans celle de Rimbaud, est d'autant plus important à relever que, d'une part, c'est Valéry lui-même qui le découvre et, si la formulation publique de cette découverte date, pour le second, de 1943, son intime observation remonte aux premières lectures de Valéry¹³, et que, d'autre part, l'importance de ces deux poètes a été décisive, à plus d'un titre, en 1892, si l'on en croit cette note où tous deux, et eux seuls, se trouvent mentionnés :

Ego

Toute ma "philosophie" est née des efforts et réactions extrêmes qu'excitèrent en moi de 92 à 94, comme défenses désespérées,

1° l'amour insensé — pour cette dame de R[ovira] [...]

2° le désespoir de l'esprit découragé par les perfections des poésies *singulières* de M[allarmé] et de R[imbaud], en 92 — brusquement révélées. (XXII, 842)

Il est permis de penser que la singularité de ces deux oeuvres ici apparées tient à leur commun, et inverse, souci d'un implexe poétique dont la valeur structurante pour la poésie valéryenne apparaît ainsi encore plus clairement.

Un tel implexe fonctionne à la façon des phases de la thermodynamique :

L'IMPLEXE en général est le nom que je donne à toutes les formes de

¹² Lettre citée par M. Eigeldinger dans son ouvrage *André Breton, Essais et témoignages*, Neuchâtel, La Baconnière, 1949, p. 145.

¹³ Le 23 février 1943, Valéry écrit à J.-M. Carré une lettre de remerciement pour l'envoi de sa "Vie aventureuse d'Arthur Rimbaud", dans laquelle il rappelle ce souvenir : "Voici un peu plus de cinquante ans, quand j'ai subi le choc des Illuminations, j'ai essayé de m'expliquer le système, conscient ou non, que supposent les passages les plus virulents de ces poèmes. Il me souvient d'avoir résumé ces observations — et, en somme, mes défenses — par ces termes : R. a inventé ou découvert la puissance de 'l'incohérence harmonique'." (LQ, p. 240) Cette lettre sera brièvement évoquée dans une note des *Cahiers* (XXVI, 918).

retour, ou réponses qui peuvent se produire à partir d'un état donné sous le coup d'une excitation ou événement donné [...].

PHASE est cet "état donné" qui est défini par ses implexes propres ou capacités de réponses [...] C'est l'ensemble des possibilités immédiates. (BNmss, NAF, I9089, 114)

° l'infini poétique

L'implexe est à l'origine des "formations propres" : quand une chose "en tant que donnée, produit l'autre en tant que réponse", par "symétrie ou similitude, contraste" (*ibid.* 19090, 332)¹⁴.

La composition procède, nous l'avons vu, par "complémentarité", sur le modèle de la sensibilité rétinienne qui entraîne le passage nécessaire du rouge au vert, moyennant un certain temps d'attention : "Si quelqu'un ignorât la couleur verte qu'il n'eût jamais vue, il suffirait qu'il fixât quelque temps un objet rouge pour obtenir de soi-même la sensation encore inconnue" (*OE*, I, 1409). Mais cette structure que Valéry note sous la forme D R (Demande - Réponse) s'affine dans la mesure où la poésie est "création perpétuelle de l'attente"; c'est cette attente, impliquée par les liaisons harmoniques, qui se trouve à l'origine du rythme — "le rythme étant la corrélation sensible des actes comme formant un seul acte; les actes en liaison — en loi — d'où sensation de prévision, d'attente" (VII, 421). Dès lors, le rythme qui "impose de quoi l'engendrer" (VIII, 324) donne au poème ce que Valéry appelle son "énergie cinétique" : ce "qui engendre un 'monde', un système complet, fermé, — conservatif — d'échanges" (XV, 6) et transforme la formule D R en D R D etc. : "Il faut pour instituer un rythme, percevoir de quoi instituer un système D R fermé — c'est-à-dire un système tel que la réponse régénère la demande" (XV, 24). Aussi le cycle parfait est-il, sur le modèle de la réciprocité "Vert-Rouge, Rouge-Vert", le "cycle DR, RD" (IV, 73), et ainsi de suite¹⁵. Nous sommes ici très précisément en présence de ce que nous nommerons l'*infini poétique*, qui fait que l'"excitation est renouvelée, [...] la demande [...] redemandée et même recréée par le système seul" (*ibid.*). Et nous retrouvons aussi le premier principe de la thermodynamique, celui de la conservation de l'énergie :

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

Quand le chant, la danse commencent, il y a quelque chose de changé non seulement dans l'ouïe ou les jambes; mais je suis comme construit et organisé autrement. J'ai subi un *changement d'état* [...]. Une sorte de température se modifie. Ma liaison intime est autre.

Je m'exprime ce changement curieux en disant que j'ai passé à l'état de *conservation sensible d'énergie utilisable* (VI, 101).

¹⁴. "[...] le premier [terme] étant donné, on pourra toujours construire le second, ou [...] un des *isomères* du second. Cette relation sera dite *rationnelle*" (I, 165).

"Les substitutions 'harmoniques' sont similitudes, symétries, contrastes et conservent en puissance leurs inverses" (XXVI, 611).

¹⁵. Il s'agit là du type de "l'action complète" : "cette action est caractéristique de l'emploi de l'être vivant total — Sa formule *Transformation — et cycle.*" (BNmss, NAF 19091, 96).

La poétique se présente alors également comme une réponse au second principe de la thermodynamique, celui de la perte, de la dissipation, de la dégradation de l'énergie¹⁶ :

L'art a pour objet de produire une attention de structure particulière — complète en soi — car la même combinaison Moi/objet — contient demande et réponse, excitation et satisfaction, désir et aliment et réciproque infinité [...]

Le point remarquable est ici cette instabilité du stable qui est le caractère le plus frappant de la "sensibilité". C'est-à-dire que le caractère le plus frappant de la "nature" physique, la chute, la diffusion, [...] l'accroissement d'entropie — semble trouver ici son opposé. (XVII, 483-484).

Ainsi, pour Valéry, "faire un sonnet" " se rattache à tout ce qui dans le vivant lutte contre le Principe de Carnot" (XIII, 174). Cette structure close, formant un "système complet", au sein duquel les éléments sont en relation harmonique constitue bien aux yeux de Valéry le modèle achevé de cette création d'un temps qui ne court plus à sa perte et d'une durée qui soit réversible : bref, elle répond au dessein essentiel de la poésie qui est, pour reprendre une expression qu'il utilise à plusieurs reprises dans ses cours de poétique, d'enfermer de l'infini dans du fini.

° le narcissisme poétique

En outre, cette circularité des résonances et cette sensation d'infini, présentes dans le cadre du système D R D R..., se perçoivent aussi, dans ce milieu conservatif, sans déperdition d'énergie, défini par les échanges harmoniques qui sont "le secret du rythme" (V, 542), sous la forme d'une réciprocité de ce que l'on crée et de ce que la création crée en retour, en nous : "Rythme : relation particulièrement simple entre le percevoir et le produire" (XIV, 290). Le modèle pour l'écriture est ici celui de la phrase musicale : "*Phrase* — [...] équation entre donner et recevoir, produire et percevoir [...]"

¹⁶ Il n'est peut-être pas inutile de rappeler que c'est au cours de la même décennie que furent publiées les lois fondamentales de la thermodynamique par W. Thomson (Lord Kelvin) et par R. Clausius (1851), et les recherches de Darwin sur l'*Origine des espèces* (1859); traduites dès 1862, cet ouvrage avait connu en France un succès immédiat et les rééditions se succédèrent. Ce qui, en l'occurrence, nous importe, ce ne sont pas les réflexions sur l'ascendance animale de l'homme ni sur la permanence en lui de pulsions bestiales pouvant à tout instant brutalement se manifester, ce ne sont donc pas les considérations sur l'origine, mais celles, corrélatives, sur le terme désormais assigné à la terre comme à l'homme, terme ressenti à l'époque comme imminent et dont la littérature fin-de-siècle porte bien évidemment la marque. Dès que l'homme se découvre une origine, il se donne une fin, et l'art peut recevoir alors la mission de lutter contre le principe de Carnot-Clausius dont la notion d'entropie rejoignait la pensée post-darwinienne d'un épuisement, d'une dégénérescence, continue et irréversible, de tous les phénomènes physiques et psychiques.

Il ne faut pas négliger, dans cette perspective, les déclarations de Valéry selon lesquelles il aurait composé *La Jeune Parque* comme "des rhéteurs, jadis, à l'heure d'Attila et de Genséric, (...) mastiquaient des hexamètres dans un coin" (OE, I, 1623); l'impression, ressentie alors, que "tout est perdu, que le couvent va flamber et les barbares tout détruire" (OE, I, 1637), pour avoir été très certainement accentuée par la guerre, n'en était pas moins présente dès la fin du 19^{ème} siècle lorsque Valéry déplorait que le sens de la durée et de l'attente infinie ait cédé la place à l'illusoire urgence de l'instant; cette impression de "fin du monde" (*ibid.*), ou plutôt de la fin d'un monde était déjà là bien avant qu'elle ne reçût sa célèbre formulation au début de *La Crise de l'esprit* — "Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles" (OE, I, 988).

— Se faire source de ce que l'on reçoit" (X, 375). C'est cette réversibilité qu'éprouve le poète lorsqu'il ressent "l'état chantant, dansant [...] état dans lequel il y a correspondance entre *percevoir et produire désirer-posséder* désir récupéré, régénération" (BNmss, NAF 19089, f. 24). Une vingtaine d'années avant cette note rédigée pour le cours de poétique donné en 1937-1938, Valéry comparait déjà l'"écrivain" à un "violoniste, l'oreille couchée au bois, et conduisant son archet amoureux": il "ne fait qu'un avec l'instrument et le son même. [...] Il se fait entre le son et l'homme un échange direct. C'est un cycle fermé, un équilibre entre les forces données et les sensations reçues. [...] Et ce cycle a un sens — désir et oreille. C'est un Narcisse, c'est un violoniste. [...] Résonance du plaisir — reçoit ce qu'il donne" (VII, 668). L'espace proprement narcissique, défini par cet état de circularité, d'échange, de réversibilité entre produire et percevoir, est celui que connaît le poète lorsqu'il compose et se trouve alors pris, enveloppé par la chair des mots qui, en une inépuisable réciprocité, viennent de lui autant qu'ils viennent à lui, lui parlent autant qu'il les parle. L'échange se fait infini, au cœur de l'être : "Ce que tu dis, ô Moi, — cela se dit comme de soi-même entre soi et soi — dans un circuit qui reçoit ce qu'il émet comme la bouche percevant son propre goût, le goût de sa salive" (XII, 565-566).

Le poème semble se faire *de lui-même*, grâce à l'énergie propre qu'il recèle et qu'il conserve, jusqu'à ce que, par lassitude, accident ou nécessité extérieure, il soit abandonné et livré au consommateur. Ainsi tout ce processus énergétique qui fait de la poésie une application de la thermodynamique même, en réalité, à la disparition du poète au cours même de la phase de création. Une correction de Valéry marque bien cet effacement du producteur: "Nous produisons... Ou plutôt il y a des productions" (BNmss, NAF 19091, 12). De nombreux cours donnés au Collège de France insistent sur cette production qui, en quelque sorte, se passe de producteur. Tel est ce que l'on pourrait nommer *le paradoxe de la poétique*, dont nous allons maintenant tenter de préciser les enjeux.

3) Le paradoxe de la poétique

Il se fonde sur la distinction, maintes fois répétée dans les cours de poétique, surtout pendant l'année 1938-1939, entre le Faire (ou la *Fabrication*) et le Produire (ou la *Formation*). Le Faire relève de l'homme, il est activité (BNmss, NAF 19093, 33), il procède par "opérations distinctes" (*ibid.*) sur le son ou sur le sens, il suppose "une sorte de distance entre le but et l'accomplissement" (*ibid.*, 192), et porte la marque d'une "création par antagonismes" (*ibid.* 17 v°). Le Produire, en revanche, est le propre de la nature (*ibid.*), il est passivité, il "mêle acte, matière-but" (*ibid.*, 33), et il est irréversible.

On s'attendrait à ce que cette opposition se fasse au bénéfice du Faire, du poëin, que Valéry déclare être l'objet essentiel de ses recherches. Or il n'en est rien. C'est la formation, "au sens de la nature vivante" (*ibid.*, 192) qui représente le but ultime du poète et c'est à partir d'elle que prennent tout leur sens les remarques bien connues sur l'inspiration mais aussi sur l'absolue liberté laissée au lecteur de donner la ou les significations qu'il veut à un poème dont s'est retiré le poète, l'abandonnant comme une "conque" désertée. Précisons ces différents points.

° l'inspiration

Le Faire trouve son accomplissement dans le Produire, c'est-à-dire dans sa

propre négation:

perfection.

effacer les marques du faire.

But du faire: donner l'impression d'un produire impossible — d'un objet naturel.

(*ibid.*, 33)

Par une ironie de la poétique valéryenne, la finalité du Faire est de procurer au lecteur / consommateur l'illusion qu'il n'a jamais eu lieu:

L'oeuvre devra ressembler à un fruit du Produire pur.

Trait capital *effacer les traces du faire*" (*ibid.*, 18).

Et c'est là que la notion d'inspiration redevient légitime. On sait qu'elle trouve une première forme d'existence, fort limitée, au seuil de la création. Valéry frappe souvent le caractère "accidentel" de la donnée première d'un poème — "le fortuit initial" (BNmss, NAF 19191, 28). Il peut s'agir d'un rythme (*Le cimetière marin*), d'un vers (*La Pythie*), d'un mot (comme sans doute "méandres" pour *L'Insinuant*), d'une figure syntaxique ("A peine" pour *Poésie*), etc.¹⁷

L'inspiration fait sans doute également de très rares et furtives apparitions au cours même de la création. Valéry en donne un exemple, dans une lettre adressée à P. Louÿs en 1916, lorsqu'il composait *La Jeune Parque*:

J'ajoute (pour poétique) que ces 3 vers : *Je te chéris, éclat ... reconnaissant*, me sont venus il y a 15 jours, tout rôtis, de la Muse, sans attente ni provocation, et dans la rue. Je leur ai fait une place (*OE*, I, 1624).

L'inspiration réapparaît enfin, et surtout, au terme de la création. Une oeuvre est réussie, quand elle "change le lecteur en 'inspiré'" (*OE*, I, 1321). Dès 1927, Valéry concluait par une observation semblable:

L'inspiration, mais c'est au lecteur qu'elle appartient et qu'elle est destinée, comme il appartient au poète d'y faire penser, d'y faire croire, de faire ce qu'il faut pour qu'on ne puisse attribuer qu'aux dieux un ouvrage trop parfait (...) pour sortir des mains incertaines d'un homme (*OE*, I, 1378).

C'est très précisément ce qu'il répètera dans ses cours de poétique:

Inspiration: quand l'oeuvre suggère l'impossibilité de la produire par n'importe quelle quantité de temps et de travail dépassés (BNmss, NAF 19092, 26).

Nous voyons ainsi l'intérêt du modèle thermodynamique: il permet, par les notions de substitutions, de phases, de conservation d'énergie, de modulation, etc., de donner à la création l'apparence d'une croissance naturelle:

(inspiration)

l'idée très profonde est celle-ci: que l'Oeuvre se fasse toute seule (...)

comme une évolution d'un germe

somnambulisme. (BNmss, NAF, 19093, 27)

Une telle conception de l'inspiration vise donc tout entière à éliminer la

¹⁷ Voir *OE*, I, 1415; voir surtout Fl. de Lussy, Valéry — *Histoire d'une métamorphose, les manuscrits de "Charmes"*, 1, Paris, Lettres Modernes, Minard, 1990, pp. 36, 163, 114, 117 etc.

personne de l'auteur — ce qui est l'ultime souci exprimé par Valéry dans les notes rédigées pour ce qui fut la dernière leçon de poésie (les 23 et 24 mars 1945) et qu'il n'a retrouvée que dans sa serviette :

Comment dépersonnaliser une oeuvre ?

Donner l'impression d'un produit "absolu" d'une nature d'ordre supérieur ?

[...]

C'est par conditions réciproques. (BNmss, 19095, 123)

Les notions d'inspiration et de produire sont donc bien liées entre elles, et avec celles de réciprocité, résonance, etc. — et, si elles sont unies, c'est dans une même volonté de faire disparaître l'auteur. Mais pourquoi cette conjuration contre l'auteur, sinon pour conjurer la notion même d'auteur ?

° l'auteur

Avec le Produire, on est tranquille : "Pas de liberté", partant pas de risque, pas de responsabilité, alors que le Faire, c'est le lieu de tous les dangers :

Drame de l'exécution

les effets sur l'acteur même. Tire de soi ce qu'il ne savait contenir (*ibid.*, 19092, 25)

Valéry avait déjà noté, que dans la phase créatrice, "chaque instant est capable de conduire là où on ne savait pas aller." (*Ibid.*, 19091, 239). Faire disparaître l'auteur, c'est faire disparaître "le Responsable", le coupable — "coupable du crime de poésie" (*OE*, II, 513) :

Poétique

Difficulté de définir le véritable "auteur" — le Responsable (*ibid.*, 19094, 259).

Cette idée de la culpabilité de l'auteur et de la honte qui s'attache à la création poétique, dès lors qu'elle mène à une publication / prostitution, apparaît souvent chez Valéry — et d'une façon parfois inattendue qui n'en révèle que mieux la force prégnante :

Une tache d'encre ... De cet accident je fais une figure avec un dessin dans les environs. La tache prend un rôle et une fonction dans ce contexte. Et ceci est analogue à la pensée de Pascal : "J'avais une pensée. Je l'ai oubliée; j'écris, au lieu que je l'ai oubliée."

L'accident est rattrapé, rédimé.

C'est ainsi qu'un homme surpris dans une grimace nerveuse qu'il faisait derrière mon dos la conserve et l'utilise par dissimulation, en faisant l'expression avouable d'une douleur.

Et c'est ainsi qu'un poète saisit une alliance de mots, y persévère, s'y obstine et lui donne quelque valeur.

Transformation du fortuit, de l'inavouable, du honteux. Toute apparition de l'être interne au jour est honteuse, c'est-à-dire devant être ravalée, cachée brusquement, caméléonisée. On ne peut plus voir les yeux de celui qui nous a vus entendus. Çaïn se cache. (*OE*, II, 711)

On se rappelle également ce passage de *Note et digression* :

J'avais la manie de n'aimer que le fonctionnement des êtres et, dans les oeuvres, que leur génération. Je savais que ces oeuvres sont toujours des falsifications, des arrangements, l'auteur n'étant heureusement jamais l'homme. [...] Toute critique est dominée par ce principe suranné : l'homme est cause de l'oeuvre

comme le criminel aux yeux de la loi est *cause* du crime. (OE, I, 1230)

En vérité, comme le note Valéry lui-même, il n'est pas de théorie qui ne soit un fragment, soigneusement préparé, de quelque autobiographie" - soigneusement ne signifiait pas consciemment... L'insistance avec laquelle Valéry n'en finit pas d'*exonérer* l'auteur du poids de son acte, ses refus répétés "de la méthode grossière qui remonte de l'oeuvre à l'auteur" (XIII,629), sa volonté affichée de n'avoir plus aucun rapport privilégié avec son oeuvre, s'inscrivent dans cette perspective. En 1922, au moment où il écrit en particulier les *Fragments du Narcisse*, il éprouve le besoin de réaffirmer (et d'abord à lui-même) l'absolue séparation de l'oeuvre et de l'auteur :

Si on essaye de remonter de mes poèmes à un poète on se trompe. En général - on considère un poème comme expression de la sensib[ilité] ou des valeurs d'un individu.

Erreur des critiques de remonter à l'auteur au lieu de remonter à la machine qui a fait la chose même.

Cette erreur est maxima à mon égard. (VIII, 912)

Si donc le but de la poétique est apparu comme étant de se nier elle-même — et si la première place, évidente, accordée au poëin, pouvait en fait être aussi considérée comme une ruse (Valéry avait fort bien lu Poe), il nous reste à voir pour quelle raison le Faire est ainsi occulté. Quelle peut bien être en lui la part d'inavouable secret ?

B - Une poétique du désir

1) La "Voix, Vierge ou Veuve de mots"¹⁸

A l'aide du modèle de la thermodynamique et suivant en cela Valéry, nous avons tenté de démonter le mécanisme de la création d'un poème. Il convient de chercher maintenant ce qui alimente ce mécanisme. Tout le travail de substitutions ne se fait pas à partir de n'importe quels sonorités, mots, sensations ou idées. La modulation qui se trouve, on l'a vu, au coeur du mécanisme poétique, est assurée en fait par la voix, "résonance - allure - timbre - articulation" (BNms, NAF, 19094, 237). C'est elle, "l'onde porteuse" qui donne "le mouvement d'un poème" et lui confère, pour rappeler notre perspective de départ, son énergie : "la voix — évolution d'une énergie libre." (XVI, 360-361)

Elle offre au poème le continuum qui en fait le charme, et l'on se rappelle à quel point Valéry le recherchait. A contrario, par exemple, "Hugo ne sait pas *moduler*. Le changement du ton, fils de la divine continuité de la voix, lui est inconnu, comme elle-même le lui est." (VII, 155).

"La Voix — qu'est la poésie même" (Chms II, 162) apporte au poème son ton, son allure, son rythme, sa résonance. Elle suppose bien évidemment que l'on fasse d'abord oeuvre 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, progressivement frémir, articuler sourdement, dénominer, syllabifier" (BNMss, "Annuaire philosophique", VII, p. 80).

La poïétique consiste alors à se livrer au plaisir de mourir aux mots, de renâtrer aux sons, au rythme, plaisir de se retrouver dans le corps du petit enfant, que seuls importaient le ton et l'inflexion d'une voix chère — émerveillement de ressentir "le matin pur aux couleurs primitives, aux éclats tendres encore, aux chairs d'enfant" (VIII, 843). Bonheur de l'aube, lorsque "la lumière commence à s'en prendre à ces choses, à leur faire *balbutier* leurs formes" (XXVII, 539) et qu'apparaît "un jour enfantin avec tout ce qu'il y a [...] de possible - de charme émouvant" (XXVII, 179) — bonheur de l'enfance lorsque les choses ne sont pas encore des objets, lorsque les sons ne sont pas encore des noms et que les mots demeurent à l'état de pure virtualité, sous l'effet d'implexe et lieu d'incessantes substitutions harmoniques, pur effet de modulation sonore ou sémantique, à l'image des multiples accommodations du regard maternel changeant, comme le note Valéry, le mur en nuage et le nuage en horloge (VI, 153), du regard enfantin qui "fait d'une assiette un chapeau, une roue, un bouclier"¹⁹.

Le travail de dénomination permet de jouer avec des bribes de mots, comme le bébé suçote "un petit bout de couverture" ou comme l'adulte, poursuit J.B. Pontalis, manipule des bribes de rêve, visant ainsi "la permanence, le suspens du désir, non la satisfaction accomplie"²⁰.

Mais cette voix dont on vient d'entendre les résonances enfantines, quelle est-elle exactement ? Valéry nous le dit à plusieurs reprises : il s'agit d'une voix de contralto. C'est son écoute qui fut décisive pour la composition de *La Jeune Parol* lorsqu'il décida d'"entrer dans ce travail" de création; alors qu'il venait de passer "un jour presque entier [...] à faire, à défaire et à refaire quelque partie de [s]on poème", il lut un article consacré à la "voix de contralto" de la tragédienne Rachel. Alors, précisa-t-il, "je lus. Je relus. Je *reconnus* ma voie" (OE, I, 1494)²¹.

Cette voie, s'il la reconnaît, c'est parce qu'elle le ramène à une voix entendue dans sa toute première enfance et qui, jamais, ne se tut:

A un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contralto, 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 que j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer à moi, nécessiter de moi — l'état correspondant à ce *chant de hasard*, — la chose

¹⁹ P. Férida, *L'Absence*, Gallimard, 1983 (1978), p. 136.

²⁰ J.B. Pontalis, *Entre le rêve et la douleur*, Gallimard, 1977, pp. 34-35.

²¹ "En 1913, [...], j'ai songé à écrire une pièce de 30 à 40 vers; et je voyais quelque récitatif d'opéra à la Gluck, presque une seule phrase, longue, et pour contralto." (OE, I, 1629). On sait d'autre part que la voix de Madame de Rovira, qui troubla si violemment et si profondément Valéry, vers l'âge de 20 ans, avait été ressentie par lui comme une voix de contralto.

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).

Une telle voix fait donc résonner ici un désir, désir interdit de retour au sein maternel — et l'on sait combien, pour la Parque, l'évocation de l'enfance s'accompagne du sentiment de honte:

Osera-t-il, le Temps, de mes diverses tombes,
Ressusciter un soir favori des colombes,
Un soir qui traîne au fil d'un lambeau voyageur
De ma docile enfance un reflet de rougeur,
Et trempe à l'émeraude un long rose de honte ? (OE, I, 101)

Le manuscrit est comme si souvent plus violent:

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

Dans le poème publié, on trouve, de fait, un rappel affaibli de ces deux vers qui ne furent pas conservés :

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 coeur (OE, I, 103)

En outre, les quatre vers de *La Jeune Parque*, en italique et entre parenthèses, qui constituent ce que nous aimerions appeler l'ombilic du poème²², témoignent de la force d'un désir qui ne peut se dire et qui ne peut pas ne pas se faire entendre :

Ce fut l'heure, peut-être, où la devineresse

Intérieure s'use et se désintéresse:

Elle n'est plus la même ... Une profonde enfant

Des degrés inconnus vainement se défend

[...]

Dors, ma sagesse, dors. Forme-toi cette absence;

²² "Les rêves les mieux interprétés gardent souvent un point obscur : on remarque là un noeud de pensées que l'on ne peut défaire, mais qui n'apporterait rien de plus au contenu du rêve. C'est l'ombilic du rêve, le point où il se rattache à l'Inconnu." (Freud, *L'Interprétation du rêve*, Paris, P.U.F., p. 446). Voir le commentaire de Guy Rosolato : "[...] Freud dit nettement que l'interprétation canonique du rêve est bornée par un ombilic qui articule avec le non-reconnu. Et la fantasmagique [...] couvre à propos de celui-ci la relation à la mère et la comparaison originelle, le vide et la solution narcissique de la coïncidence des contraires, la perte d'un appendice, enfin la fente maternelle. [...] Mais il s'agit d'autre chose qui se profile à travers la mère comme l'illieu primordial : l'*inconnu originel* qui nécessairement trouve son médium et son conduit en elle." (*La relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1978, pp. 259-260). Lire également : Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*, Paris, Seuil, 1974. Dans un autre travail à paraître, nous revenons sur cette notion d'ombilic du poème.

Retourne dans le germe et la sombre innocence.²³
 Abandonne-toi vive aux serpents, aux trésors...
 Dors toujours! Descends, dors toujours! descends, dors, dors!

*(La porte basse c'est une bague... où la gaze
 Passe... Tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...
 L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...
 Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir). (OE, I, 109)*

2) Les pudenda

L'écriture poétique qui laisse percer cette voix — “On fait les vers de voix” (VII, 538) — relève alors des *pudenda* et des *tacenda* (les deux termes sont de Valéry). La nature des réactions extrêmement vives qui furent celles de Valéry lors de ses premières publications montre bien que ce qui est ici en cause, c'est ce qu'il y a de plus intime dans l'être et que la création contraint, malgré lui, le poète à *découvrir*:

... Je me sentais une pudeur, une véritable vergogne de ces productions...
 L'idée seule que *n'importe qui peut lire ce que l'on a écrit* dans le secret de l'écriture, l'aventureux sentiment de la solitude m'était insupportable — Plus fort même que la pudeur physique [...].

Deux souvenirs de cette *jalousie* singulière de ma nature —

Mon frère [...] découvrit un poème dans mes papiers, le prit et fit imprimer à mon insu dans la *Petite Revue du Midi* de Marseille — dont je reçus, un jour, le numéro où mon oeuvre figurait — — J'en fus très affecté — Mon nom imprimé me causa une impression semblable à celle que l'on a dans les rêves où l'on crève de honte de trouver tout nu dans un salon —

Mais je ressens encore la colère et la confusion qui me saisirent, en 1892, quand je reçus de Paris le n° des *Débats* où mon *Narcisse Parle* [...] était loué dans les termes les plus flatteurs par S [...]. Je parcourus la ville avec ce journal en poche, rouge de honte — et ne pouvais souffrir ce que je ressentais comme un viol. (XXV, 683-686)

De la même façon, la quête d'un ami intime, avec lequel il aurait pu partager le sens de l'intime, du sacré, du réservé, quête dont le caractère vain ne fut certainement pas étranger à la décision de rompre en 1892 avec la poésie, et dont la *Correspondance* porte l'émouvant témoignage, confirme la nature essentiellement impudique de l'écriture.

On comprend alors mieux le paradoxe de la poétique que nous énoncions tout-à-l'heure. Tout ce qui fut dit en termes de thermodynamique peut en effet être redit en termes d'érotique — et relever par là de l'interdit, donc de ce qui est à effacer. Le chant poétique couvre tous les degrés de l'octave, du sublime à l'intime; par la voix, cette “modulation de l'être”, “le plus haut au plus bas se relie [...] — voix, état éle...”

²³. Le manuscrit hésite: “aux premières années”, “au plus tendre des nids” (BNmss, JP, I, 14 & 62).

tonique, tendu, fait uniquement d'énergie pure, libre, à haute puissance, ductile"²⁴. L'oeuvre (*ergon*) est bien affaire d'énergie (*énergeia*), notamment par cette transformation d'une énergie liée en une énergie redevenue libre, sous l'effet d'un désir (inconscient) qui se nomme, en termes valéryens, "Erôs énergumène..."²⁵

Il en va ainsi pour le narcissisme poétique. Une note assez tardive exprimera très directement cette perspective érotique, à propos, précisément, de quelques vers de

La Jeune Parque :

Quelques-uns de mes vers m'ont donné la sensation de se faire par la continuité musicale et de la produire — en retour.

'O n'aurait-[il] fallu, folle —' etc.

et : 'A l'extrême de l'être —' etc.

Celui-ci fait sur les è graves que j'aime tant.

(Cf. Anne : 'Tette dans la ténèbre — —')

Dans [ou]s ces cas, donner et recevoir sont en intime copulation — (XXI, 822).

Une telle réversibilité renvoie sans doute au bonheur de l'aube, du sommeil naissant ou du rêve, lorsque "les choses que je vois me voient autant que je les vois" (V, 353); moments privilégiés que ces "phases de *mélange*" pendant lesquelles "la réciprocité entre le regard et l'objet, leur équilibre réversible semble bien s'installer" (V, 12). Mais cette réversibilité du voir-être vu se dit souvent en termes valéryens boire-être bu et l'on songe alors — car que faire en un sein à moins que l'on n'y songe ?²⁶ — à cette note de 1892 rêvant soudain, en pleine page manuscrite, sans aucun lien avec ce qui l'entoure, de "seins buvant l'eau - têtés par l'eau" (BNmss, NAF 19114, f. 36). Le Serpent de l'*Ebauche*, "reptile aux extases d'oiseau", ne ressent-il pas la plus rare félicité dans cet échange avec Eve :

Je te buvais, ô belle sourde

[...]

Elle buvait mes petits mots (*OE*, I, 142-143, vv. 145 et 211).

La structure narcissique de l'écriture renvoie au plaisir intense d'être "entre soi et soi" éprouvé par Valéry lorsqu'il se cachait, enfant, sous sa chemise de nuit :

J'avais peut-être six, peut-être 8 ans. Je me mettais sous les draps, je me retirais la tête et les bras de ma très longue chemise de nuit, dont je me faisais comme un sac dans lequel je me resserrais comme un fœtus, je me tenais le torse dans les bras — et me répétais : Ma petite maison.. ma petite maison. (XVIII, 218-219)²⁷

²⁴. VIII, 41. Voir XVI, 361 : "La machine de la voix est comme le système musculaire de locomotion d'un animal en action. Serpent qui s'arc-boute pour bondir — Vol plané. / La voix — évolution d'une énergie libre". Inutile d'insister sur les connotations érotiques du serpent et du vol plané.

²⁵. "Erôs énergumène ?... Ce n'est pas possible ! Erôs énergumène ?... Ceci n'est pas de moi. Mais ce n'est pas mal. Erôs énergumène !... Ceci doit être de moi. Si c'est là un produit du hasard, bredouillage de moi, distraction de vous, il me plaît; je le prends ! Erôs énergumène, Erôs en tant que source d'extrême énergie..." ("Mon Faust", *Lust, OE*, II, 282).

²⁶. C'est le serpent qui le dit :

"Fut-il jamais de sein si dur

Qu'on n'y puisse loger un songe!" (*OE*, I, 141, vv. 113-114).

²⁷. Sur l'importance de ce mouvement et la nature libidinale de la poésie valéryenne, voir mon article "Espace d'écriture du secret", *Bulletin des Etudes Valéryennes*, n° 52, nov. 1989, pp. 89-117.

Dans une autre note, secrètement destinée à Karin, il redit cette aspiration narcissique à la saisie de soi, porteuse, on vient de le voir, d'un désir de retour à la naissance ("comme un foetus") et que les expériences amoureuses de la maturité ont soulevé et avivée :

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 — entre le sommeil et la veille — entre mon âme et mon corps — et frémir d'être *Moi* (XIV, 239)

Une même logique amoureuse est à l'oeuvre dans l'infini poétique, comme le précise explicitement Valéry dans une note pour un cours de poétique : "Mâle femelle dans l'échange [...] entre ce qui donne et ce qui reçoit [...]; la reprise incessante [...] l'ENCORE" (BNMss, NAF 19089, f. 66). Elle peut s'énoncer selon la formule "réciproque excitation" ou de "réciproque infinité" : plus je... plus je...²⁸ Comme dans l'amour, "la satisfaction fait renaître le désir" (BNMss, NAF 19088, f. 157). Cette note d'un cours de poétique de mars 1938 pourrait aussi bien figurer en marge de *Lusitane* sous le sigle Ep (Eros) : "ta voix", dit l'âme amoureuse, "veut en moi, veut encore ta voix!" (XXVI, 203). Et l'on sait le plaisir qui était celui de Valéry "d'élaborer longuement les poèmes, de les tenir entre l'être et le non-être, suspendus devant le lecteur pendant des années" (OE, I, 1496). "Ne hâte pas cet acte tendre"... Le seul péché qu'il confesse — mais avec quelle gourmandise! —, c'est sans doute "ce goût pervers de la reprise indéfinie, et cette complaisance pour l'état réversible des oeuvres"(OE, I, 1497) qu'il partage avec Léonard de Vinci²⁹. Le temps de la poétique est bien celui de la réversibilité, et la poétique de la réversibilité est bien une poétique du désir — désir qui n'en jamais finir avec les mots, de les garder toujours à la disposition du désir, comme l'argile peut l'être, à l'image du sein d'argile parfumée de la jeune Parque, la douce et blanche argile entre les mains du sculpteur; douce et violemment sensuelle. L'ébauche "toujours recommencée", fait la durée voluptueuse tandis que la "nuque d'argile effleurée fait frémir toute la chair du modèle"... et Valéry ajoute : "Cependant que tu sembles ne façonner qu'un tas de terre molle, qui verrait ton travail avec *des yeux profonds*, te verrait travailler le vif et modeler ce qui est caché" (XV, 300). Au-delà de l'imaginaire, où le *prattein* se fait *plattein*³⁰, émoi de l'effleurement qui est aussi celui de la Parque ou de Narcisse, frisson du Moi-peau : comme le dit Valéry, "il n'y a que les choses superficielles qui puissent ne pas être insignifiantes" (OE, II, 656). Le poète tel le sculpteur, goûte sans fin à ce qu'il nomme le "plaisir de tripoter" (BNMss, NAF 19094, f. 95); ce terme revient à plusieurs reprises dans la correspondance, au moment de l'écriture des *Fragments du Narcisse*, puis dans les notes rédigées en vue des Cours donnés au Collège de France, notamment pendant l'année 1941-42 : "Tripoter — jouir

28. "Plus je te vois, plus je te veux. Plus je te veux, plus je te fais.[...] D'où l'infinie reprise du désir." (XXVIII, 413).

29. Dans un petit texte de 1924, *Les Broderies de Marie Monnier*, Valéry évoque les temps heureux des "sonnets amoureusement attendus, volontairement retardés, indéfiniment ressaisis par le poète" (OE, II, 124).

30. *Prattein* : "Accomplir, faire"; *plattein* : "1. Façonner, modeler [...] 2. Imaginer" (A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*).

toujours nouveau" (BNmss, NAF 19093, f. 166), ou encore : "Oeuvres — Genèse [...] — le touche à tout — Enfant — [...] tripoter" (*ibid.*, f. 46). "Le travail habituel du vers, le tripotage" (IX, 647) est aussi l'activité favorite de l'enfant et, de fait, le temps de la réversibilité est celui de l'enfance.

On comprend alors la réaction de Valéry lorsqu'il eut cessé de composer *La Jeune Parque*, telle qu'elle s'exprime dans une lettre de mai 1917 à P.Louÿs :

Que fais-tu ? Où es-tu ? A quel degré de l'échelle, où la grenouille neuropsychique se tient ? [...]

La mienne est au fond du bocal. [...] Nous regrettons amèrement cette ombre qui vaut mieux que la proie. [...]

Oh ! Rester dans le réversible!...

L'enfant a cassé son joujou. (*OE*, I, 1626)

Que penser, dans ces conditions, de la notion d'"infini esthétique" qui consiste dans "un idéal de reprise indéfinie", d'"enchaînement cyclique" (BNmss, NAF, 19094, 481) ? Sans doute parfois le désir affleure-t-il comme dans ce passage des *Cahiers*:

Il s'agit en somme, de créer un *besoin-phénix* [...] — un *plus je t'ai, plus je te veux*. (XXI, 202)

Mais le plus souvent, il semble que l'infini esthétique soit là pour occulter l'infini poétique et donner au poème fait cette apparence de production naturelle, qui, on l'a vu, permet d'éliminer la personne de l'auteur :

Le poème est *génération* — — c'est-à-dire que son mode d'accroissement est caractéristique [...]

(Ce qui peut servir aussi à justifier la *rime* qui [...] rappelle constamment à l'auteur, comme au lecteur, la loi de *croissance successive*, ou de *création du temps*, qui compose par pulsations et déductions de la forme, l'état de résonance et la *sensation d'infini esthétique cherchée*. C'est cela qu'imité l'allure enchaînée-enchaînante du langage poétique). (XIX, 152)

Cette allure est très précisément celle qui enchante "l'amateur de poèmes", tout entier livré à la passivité et soumis à la nécessité d'une "écriture fatale" — fatale à sa liberté de lecteur, fatale à l'auteur ... :

Un poème est une durée, pendant laquelle, lecteur, je respire une loi qui fut préparée [...]

Je m'abandonne à l'adorable allure [...] . Même mes étonnements sont assurés [...]

Ni le doute ne me divise, ni la raison ne me travaille. [...] Je pense par artifice, une pensée toute certaine, merveilleusement prévoyante, — aux lacunes calculées, sans ténèbres involontaires, dont le mouvement me commande et la quantité me comble : une pensée singulièrement achevée. (*OE*, I, 95)

On songe ici bien sûr à la dernière strophe de *La Pythie*.

La poétique valéryenne peut alors apparaître dans toute son ambiguïté — prise entre une poétique qui s'écartèle entre présence et absence (du producteur) et une esthétique qui sert surtout à atténuer, voire à occulter la tension dont la poétique est

porteuse. A l'image d'un infini esthétique qui apporte plaisir et désespoir³¹, là où l'infini poétique apportait désir et angoisse — "Angoisse, mon véritable métier"... (Cahiers II, 588)

Mais c'est aussi par là que, avec Valéry et sans doute dans une large mesure à partir de Valéry, l'écriture se fait aventure, aventure, comme il l'écrit lui-même "vaguement périlleuse..." (BNms, Cahiers, 12325).

Jean-Marc HOUPERT
Université de La Réunion

31. — Plaisir d'une lecture toujours recommencée : "La Beauté parle ou chante et nous ne savons ce qu'elle dit. Nous la faisons répéter. Nous l'écouterions indéfiniment — Nous aspirerions indéfiniment le parfum délicieux. Nous regarderions indéfiniment le visage et les formes de la belle. Nous aurions beau la saisir et la posséder — Il n'y a de seuil ni de solution à notre désir. Rien n'achève le mouvement qu'excite ce qui est en soi achevé." (XVI, 758)

— Désespoir ressenti en présence du Beau absolu : "*Le beau est ce qui désespère.*"