

TROISIÈME JOURNÉE

PAUL VALÉRY

Présidente :

Mme Paola CATTANI (Université Roma Tre)



VALÉRY 150 ANS APRÈS : VALÉRY ESSAYISTE ?

« Faut-il oublier Valéry ? » Telle était la question qu'Yves Bonnefoy (se) posait en 1958 (1), et qui a été aussi reprise plus récemment en 2006 dans un numéro du *Bulletin des Études valéryennes*, rassemblant une trentaine de « variations sur Valéry » signées par autant de poètes contemporains (2). Ce questionnement répété a bien entendu pris des significations et trouvé des réponses assez différentes au milieu du XX^e et au début du XXI^e siècles.

Au moment culminant de la gloire posthume de Valéry, dans ce qu'on peut de fait considérer comme l'apogée de sa fortune critique, dans les années 1960, la question posée par Bonnefoy prenait place dans sa réflexion de poète sur le rapport entretenu avec le modèle de la poésie valéryenne, jugée comme « une source d'inspiration, autant qu'une

(1) Yves Bonnefoy, « Paul Valéry l'apostat », *Les Lettres Nouvelles*, n. 63, sept. 1958, p. 234-239, ensuite repris sous le titre « Paul Valéry » dans Id., *L'Improbable et autres essais*, Paris, Mercure de France, 1980, p. 99-105.

(2) *Faut-il oublier Valéry ?*, textes réunis et présentés par Marie Joqueviel-Bourjea, *Bulletin des Études valéryennes*, 34^e année, septembre 2006, Paris, L'Harmattan.

référence » à même de « détermin[er], en profondeur, la création » de toute une génération (3) : une autorité à la fois exemplaire et oppressive, contre laquelle Bonnefoy crut nécessaire, pendant un certain moment, de « se révolter », tout en admettant par la suite que son refus se mêlait aussi d'une vive admiration pour la réponse que Valéry avait pu apporter au défi de maîtriser les problèmes posés à l'esprit par la poésie. Emil Cioran aussi, dans les mêmes années, s'attachait pour sa part à reconsidérer l'héritage de Valéry, qu'il jugeait un être « en marge de tout (4) ». Au cours des années 1960-70, le triomphe du formalisme, qui trouvait dans la poésie ainsi que dans la théorie poétique valéryenne des références cruciales, entraînait donc, ensemble avec la fortune de Valéry, aussi un mouvement de soupçon et de refus.

À l'aube du XXI^e siècle, Serge Bourjea, en reposant la question « faut-il oublier Valéry ? » aux poètes contemporains, pouvait néanmoins constater la permanence et la survivance du modèle poétique valéryen ; mais surtout, en abordant la question sur un plan davantage académique, il désignait l'ensemble volumineux des *Cahiers* comme une masse de matériaux largement inexplorés, voire le chantier censé revivifier les études valéryennes et transformer l'image de Valéry. Cela demeure vrai encore aujourd'hui, lorsque une vingtaine d'années se sont désormais écoulées depuis ces propos, puisque les *Cahiers*, en dépit de nombreuses manifestations d'intérêt qu'ils attirent constamment, résistent de fait à toute maîtrise à la fois analytique et éditoriale, avec les diverses tentatives d'édition en volume et numériques qui restent inachevées (5) ; on peut ainsi encore affirmer

(3) « Entretien à Y. Bonnefoy », par S. Bourjea et P. Caizergues (octobre 2005), *Faut-il oublier Valéry ?*, op. cit., p. 283.

(4) Emil Cioran, *Valéry face à ses idoles*, Paris, Éditions de l'Herne, 1970.

(5) Le dernier tome de l'édition génétique procurée par l'Équipe Valéry de l'ITEM a été publié en 2016 : Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. XIII (*mars 1914-janvier 1915*), édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et W. Marx, Paris, Gallimard, 2016. Entretiens, un projet d'édition numérique a été conçu sous la direction de Michel Jarrety dans le cadre du LabEx Obvil de Sorbonne Université.

que les *Cahiers* demeurent la partie de la production valéryenne la plus méconnue et surprenante, un réservoir à peine entrouvert.

Si l'on veut donc revenir dans cet anniversaire des 150 ans de la naissance de Valéry sur la question « que nous reste-t-il de Valéry ? », il faut avant tout constater que les études valéryennes ont dernièrement emprunté des chemins autres que ceux qui étaient prévus : nous sommes toujours en l'attente du tournant que les *Cahiers* pourront marquer dans la connaissance de l'œuvre de Valéry, mais les directions parcourues entretemps se sont avérées non moins intéressantes. Au-delà de la rhétorique des anniversaires, qui selon Derrida risque souvent de s'affliger d'un retour aux sources (6), nous sommes d'ailleurs aujourd'hui en mesure d'appréhender la réception de Valéry dans la seconde partie du XX^e siècle d'un regard plus objectif, définitivement éloignés comme nous le sommes de la saison formaliste. Cet affranchissement est aussi en fin de compte responsable de la vivacité et de l'originalité inattendues des études valéryennes.

La décennie qui vient de se clore a tout d'abord vu la parution de quelques volumes qui représentent incontestablement des pierres miliaries pour les études valéryennes : des contributions incontournables et définitives à la connaissance de l'œuvre et de la vie de Valéry. Je pense bien entendu aux trois volumes des Œuvres édités par Michel Jarrety et parus dans La Pochothèque en 2016 (7), ainsi qu'à la biographie également publiée par Michel Jarrety en 2008 (8) ; mais aussi au volume qu'en Italie la prestigieuse collection de I Meridiani Mondadori a consacré à Valéry en 2014 (9), sous la direction de Maria Teresa Giaveri, et à la

(6) Jacques Derrida, « Les sources de Valéry. Qual, quelle » (conférence du 6 novembre 1971 prononcée à l'université Johns Hopkins), [in] *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1979, p. 325-364.

(7) Paul Valéry, Œuvres, édition, présentation et notes de M. Jarrety, 3 vol., Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 2016.

(8) Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.

(9) Paul Valéry, *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di M. T. Giaveri, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2014.

nouvelle traduction des poèmes en anglais par les soins de Nathaniel Rudavsky-Brody, publiée en 2019 et qui a le mérite d'avoir relancé Valéry dans le monde anglo-saxon (10).

A côté de ces volumes désormais de référence, d'autres contributions de poids, notamment du point de vue de l'édition de textes, sont venues enrichir tout récemment les études valéryennes. Mais significativement, si ces travaux ne portent donc pas sur les *Cahiers*, ils ne concernent pas non plus la poésie valéryenne. Force est en effet de constater que la poésie, cœur et sommet, autant chéri que dédaigné, du travail valéryen, territoire privilégié de la critique pendant un demi-siècle, ainsi que pivot de l'interprétation formaliste dans les années 60, a de quelque manière perdu sa centralité, notamment dans les études académiques, qui ont essayé dans les dernières années d'explorer précisément ce qui existe en dehors de la production poétique, de valoriser d'autres aspects et même d'autres pans de la production valéryenne. Tout particulièrement, le chantier Léonard a été dévoilé dans toute son extension, avec l'édition des traductions que Valéry envisageait de faire des *Carnets* de Léonard de Vinci (11) ; la production "politique" de Valéry a été appréhendée dans toute son importance, à travers la publication de textes inédits ainsi qu'à travers une nouvelle appréciation critique (12) ; les écritures théâtrales et, depuis quelques années, la pratique d'écriture du conte ont été explorés par l'équipe Valéry de l'ITEM, avec notamment l'édition génétique de « Robinson » des *Histoires brisées* et

(10) *The Idea of Perfection. The Poetry and Prose of Paul Valéry*, A Bilingual Edition, translated from the French by N. Rudavsky-Brody, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2020.

(11) Antonietta Sanna, *Paul Valéry traducteur de Leonardo da Vinci*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019 ; et *Leonardo e i filosofi*, a cura di A. Sanna e D. Manca, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

(12) Paul Valéry, *L'Europe et l'Esprit. Écrits politiques 1896-1945*, édition établie et présentée par P. Cattani, Paris, Gallimard, 2020 ; mais aussi *Cher Monsieur Einstein / Verehrter Herr Paul Valéry*, illustrato da Mimmo Paladino, testi di M. T. Giaveri e W. Marx, Belluno-Venezia, Colophon, 2019 ; et Paul Valéry, *Le Yalou, suivi de Orient et Occident*, édition, présentation et dossier documentaire par F. de Lussy, Paris, Le Bruit du temps, 2020.

du cahier « Agar Rachel Sophie (13) » ; et encore, la production valéryenne relative aux arts visuels a fait à plusieurs reprises l'objet d'attentions et d'approfondissements (14), et un projet d'édition est en cours pour ce qui concerne la théorie poétique du *Cours de poétique* du Collège de France.

Ce ne sont que quelques-uns des travaux majeurs des dernières années, dont une partie se trouvent aussi représentés dans les contributions ici réunies. Il s'agit d'études qui explorent de fait les différents chantiers expressifs de Valéry, en mesurant les efforts d'un Valéry expérimentateur, qui pratique des formes multiples d'écriture à côté du *poiein* poétique, qui s'attache à tester les ressources de la langue, et qui essaie de transposer dans d'autres domaines de la pensée et de la parole l'exercice de rigueur qui est celui de sa poésie. Chacune en particulier et toutes ensemble, les études récentes portent au premier plan l'inquiétude valéryenne, la richesse de l'investigation valéryenne sur les pouvoirs et les limites de la parole ; elles jettent une lumière sur les détours et les chemins parfois sans issues empruntés au long d'un parcours qui ne manque pas de connaître des contradictions et des difficultés. Une nouvelle sensibilité est accordée à la quête, au tourment du langage, aux tentatives inabouties et moins conventionnelles. C'est en ce sens symptomatique qu'un texte tel qu'*Un été avec Paul Valéry* de Régis Debray, qui vise le public large des non-spécialistes et qui a d'ailleurs le mérite d'avoir contribué à remettre Valéry à l'actualité dans les médias, insiste précisément sur ce que R. Debray présente comme étant une « dualité paradoxale » de Valéry, gage authentique d'une lecture susceptible de renouveler l'image de l'auteur en la soustrayant à un succès poétique autant noble que lourd :

(13) L'édition génétique de « Robinson », établie sous la direction de Franz Johansson, est disponible en ligne à l'adresse : <https://eman-archives.org/Valery-Robinson/> ; cf. aussi *Un regard neuf sur la poétique valéryenne du « conte »*. La genèse des « Histoires brisées », sous la direction de C. Vogel, *La Revue des lettres modernes*, 2021/3.

(14) Paul Ryan, *Paul Valéry, sous le signe de l'art et des artistes*, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque des Lettres Modernes), 2019.

Valéry serait à la fois le poète-*vates*, qui « a nourri un demi-siècle d'explications de texte », et « l'irréconcilié », « l'esprit le plus méphistophélique de notre littérature (15) ». Sur un versant plus académique, d'une autre part, la lecture que Maria Teresa Giaveri propose de l'œuvre et du parcours valéryens dans son introduction au « Meridiano Mondadori » met au centre la pratique, continue et inachevée, de fabrication et de perfectionnement de soi, dans un exercice spirituel conduit avec détermination à travers les formes poétiques et littéraires, et souligne que, loin d'être un but en soi-même, l'écriture est pour Valéry un moyen d'exploration de soi et du monde, un instrument à visée gnoséologique, la page étant le « lieu d'une recherche libre (16) ».

Peut-être pourrait-on avancer qu'à travers ces derniers développements des études valéryennes, c'est le Valéry « essayiste » qui est de fait exploré : celui qui a écrit sur la théorie littéraire, sur l'art, sur la politique ; celui qui s'essaie donc dans des genres et dans des écritures variés. Bonnefoy aussi, en revenant en 2005 sur son rapport juvénile problématique avec la poésie valéryenne, avait bien pu relever cette composante « essayiste » dans l'écriture valéryenne, et la présenter comme le fondement ultime de la fascination profonde que Valéry exerçait sur lui comme sur toute sa génération : « Et quelle était donc la cause de cet attrait ? Eh bien, que ce poète, qui avait souci des régions obscures de la parole, fût tout autant un essayiste, un penseur, dont l'intention explicite autant que servie par de grands moyens était de maîtriser les problèmes que la poésie posait à l'esprit (17) ». Pour introduire les articles ici réunis, qui portent sur différentes tentatives valéryennes d'écriture en prose, nous essaierons de proposer quelques (brèves) considérations autour de cette hypothèse de lecture d'un « Valéry essayiste ».

(15) Régis Debray, *Un été avec Paul Valéry*, Paris, Équateurs / France Inter, 2019.

(16) Maria Teresa Giaveri, « Una inesausta volontà di autoconstruzione », in P. Valéry, *Opere scelte*, op. cit., p. XI-LIII.

(17) « Entretien à Y. Bonnefoy », op. cit., p. 281.

« On peut appeler Valéry un homme d'essais », observait Albert Thibaudet (18) : Valéry a de fait donné une contribution essentielle à la consécration du genre de l'essai dans l'entre-deux-guerres (19), d'abord avec des textes tels que *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et *L'homme et la coquille*, qui présentent les traits caractéristiques du nouveau genre, et ensuite en tant que l'un des phares de la glorieuse collection « Les Essais » de Gallimard, qui publia à partir de 1931 des textes d'André Gide, d'Alain, de Valéry Larbaud, de Julien Benda, et qui accueillit en 1934 les *Pièces sur l'art* de Valéry. Cette collection visait à « propose[r] à un public choisi une sensibilité originale ou une idéologie nouvelle », au sujet des « problèmes psychologiques, philosophiques ou littéraires de notre époque », comme le précise un passage du Catalogue de la NRF de 1939 qui figure encore aujourd'hui en tête du descriptif de la collection chez Gallimard. L'essai est ici donc conçu comme la « rencontre d'une idée, d'un grand esprit, d'une écriture (20) » ; il s'agit de revivifier, à travers les contributions des meilleurs auteurs contemporains, le genre par excellence du mélange et de la contamination, qui conjoint lyrisme et capacité cognitive et qui en même temps se donne l'imaginaire pour espace d'enquête et est le lieu de l'auto-conscience et de la subjectivité individuelle problématique (21). Montaigne,

(18) Albert Thibaudet, *Paul Valéry*, Paris, Grasset, 1923, p. 9.

(19) Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, 2006, notamment p. 53-141.

(20) Christiane Ferrand, « «Les Essais» chez Gallimard », *Livres hebdo*, III/26, 30 juin 1981, p. 55-57.

(21) Sur le genre de l'essai, ses caractéristiques et son histoire, en outre de l'étude de M. Macé déjà cité, cf. Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999 ; Pierre Glaudes, *L'essai : métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2004 ; Philippe Olivera, « Catégories génériques et ordre des livres : Les conditions d'émergence de l'essai pendant l'entre-deux-guerres », *Genèses*, 2002/2, n. 47, p. 84-106 ; Carl Klaus, *Essayists on the Essay: Montaigne to Our Time*, Iowa City, University of Iowa Press, 2012 ; Pierre Glaudes et Boris Lyon-Caen, *Essai et essayisme en France au XIX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2014 ; Thomas Karshan and Kathryn Murphy, *On Essays: Montaigne to the Present*, Oxford, Oxford University Press, 2020.

véritable *numen* tutélaire du genre, connaît un regain de fortune dans le milieu NRF spécialement ; mais ce retour à l'écriture de l'essai ne va pas sans la conscience des transformations profondes qui séparent à jamais le début de XX^e siècle de l'âge d'or de l'essai qui fut le XVIII^e siècle, quand ce genre avait pu s'imposer, parvenant à englober même les genres les plus élevés, grâce notamment à ses tendances antidogmatiques et hérétiques ainsi qu'à sa ductilité. Comme le critique italien Alfonso Berardinelli l'observe, les écrivains du XX^e siècle qui ont recours à l'essai ont au contraire conscience d'être les « prêtres d'un culte sans fidèles et sans dieux (22) ». En plein milieu des nihilismes et de la crise de l'Europe, l'essai devient le lieu et le moyen d'une tentative extrême de prise de parole sur le monde de la part de l'écrivain : en revendiquant pour le moi la possibilité de construire soi-même et son propre objet d'observation à travers un regard indépendant et libre – telle est la définition célèbre que le philosophe Adorno donne de l'essai (23) –, on réclame aussi, derechef, une fonction et un rôle pour l'homme de lettre. De plus, en tant que lieu de l'inachevé et de l'asystématique, ainsi que représentation avant tout *formelle* du monde, comme Lukács le précise (24), ce genre paraît convenir parfaitement aux exigences et aux inquiétudes de quelqu'un comme Valéry qui ne cesse de se construire soi-même, en plaçant la triade « monde-esprit-corps » au cœur de son parcours intellectuel.

Mais Valéry aurait-t-il véritablement *souhaité* écrire des essais ? Julien Benda voyait dans le titre de *Variété* un « cynique aveu de tout refus de [leur] chercher [à ces textes] une épine dorsale (25) » : l'auteur de *La France byzantine*, au-delà du jugement défavorable qu'il porte sur les écrits

(22) Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 46.

(23) Theodor W. Adorno, « L'essai comme forme » (1954-58), [in] Id., *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 5-29.

(24) György Lukács, « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, 5(1), p. 91-114.

(25) Julien Benda, *La France byzantine, ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 100.

de Valéry, souligne une hésitation qui chez cet auteur est réelle et problématique.

Pour présenter ses écrits en prose, Valéry a recours à des termes variés : parmi les titres qu'il choisit pour ses recueils, figurent par exemple *Variété*, *Rhumbs*, *Mélange*, *Instants*, *Regards sur [le monde actuel]* ; pour les articles, *Introduction à [la méthode de Léonard de Vinci]*, *Note et digression*, *Propos sur [la poésie]*, *Fragment/s [d'un Descartes, des mémoires d'un poème]*, *Réflexions*, etc. A l'intérieur du recueil de *Variété*, Valéry ne manque pas de donner souvent des indications génériques, dans le paratexte ou même dans le texte, et il a recours à des notions comme « étude, note, lettre, préface, avant-propos, introduction, conférence, discours », qui renvoient le plus souvent à l'occasion qui est à l'origine de la rédaction du texte. Il n'emploie le terme « essai » que dans la célèbre « Note de l'éditeur » de *Variété I* (« De ces essais que l'on va peut-être lire, il n'en est point qui ne soit l'effet d'une circonstance, et que l'auteur eût écrit de son propre mouvement. Leurs objets ne sont pas de lui ; même leur étendue parfois lui fut donnée (26) ») et dans peu d'autres occurrences, notamment au sujet de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* et de *Léonard et les philosophes*, et pour des textes de poétique tels que « Questions de poésie », « Au sujet du *Cimetière marin* », et « Commentaires de *Charmes* ». Et même dans ces cas, Valéry fait montre de quelques embarras et incertitudes : le texte du « Léonard et les philosophes » est par exemple susceptible de recevoir trois étiquettes génériques différentes, présenté successivement comme un « essai », une « lettre » et une « préface (27) ».

Le fait est que, aux yeux de Valéry, ses propres textes ne sont pas aisément et exactement reconductibles aux genres préconstitués. Si Valéry a contribué plus que tout autre

(26) Paul Valéry, « Note de l'éditeur », *Variété I*, in *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 694.

(27) Paul Valéry, « Léonard et les philosophes », in *Œuvres, op. cit.*, t. II, p. 355-402 ; cf. aussi Tom Serpieters, « Généricité hybride dans *Variété* de Paul Valéry », *Cahier voor Literatuurwetenschap*, 9 (2017), p. 47-64.

à systématiser la redistribution des critères génériques autour du binôme poésie/prose, en substituant celui-ci à la triade arrêtée depuis Aristote d'« épique-dramatique-lyrique (28) », il a néanmoins introduit des nuances importantes à cette polarisation. Valéry ne reproche pas de fait à la prose l'absence de lyrisme, ou bien une forme imparfaite, mais avant tout une tentation hallucinatoire : elle a plus tendance que la poésie à plonger le lecteur dans une condition psychologique de dépendance, de rêve, de dépossession de soi. La poésie, en tant qu'énigme, pose au lecteur un défi, mobilise ses capacités, et loin d'être un moyen d'abstention et d'ataraxie, prédispose finalement l'homme à la maîtrise de soi :

Si la poésie agit véritablement sur quelqu'un, – écrit Valéry dans les « Propos sur la poésie » – ce n'est point en le divisant dans sa nature, en lui communiquant les illusions d'une vie feinte et purement mentale. Elle ne lui impose pas une fausse réalité qui exige la docilité de l'âme, et donc l'abstention du corps. [...] Le poème [...] exige de nous une participation qui est plus proche de l'action complète, cependant que le conte et le roman nous transforment plutôt en sujets du rêve et de notre faculté d'être hallucinés (29).

On peut donc repenser profondément le formalisme de Valéry, ainsi que son écriture en prose. Le défi pour lui est d'écrire une prose non « hallucinatoire », mais qui soit rigoureuse et énigmatique ; et d'accéder à une écriture nécessaire et définitive même à partir de sujets concrets, qui ont trait à la vie politique, littéraire, artistique, avec tout son caractère éphémère et circonstanciel.

(28) Cf. entre autres Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992 ; Antoine Compagnon, *La notion de genre, Cours, Fabula*, consulté le 3/10/2018, URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

(29) Paul Valéry, « Propos sur la poésie », in Id., *Cœuvres, op. cit.*, t. I, p. 1738-1739.

Dans ce sens, l'essai acquiert de fait une centralité à plusieurs titres essentielle chez Valéry. D'abord parce qu'il représente le cas de figure limite d'une écriture constamment d'occasion et de commande : depuis *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, écrite en effet sur la commande de Juliette Adam, Valéry ne cesse d'écrire ses textes majeurs à l'occasion de sollicitations extérieures – « ce sont les commandes qui ont fait de l'écrivain à éclipses l'écrivain malgré lui », comme l'a observé Michel Jarrety (30). Deuxièmement, parce que l'essai, en tant que genre « hors genres », s'avère intimement cohérent avec le positionnement qui est celui de Valéry en marge de la littérature, dans l'après-littérature : Valéry remet en cause radicalement le fait littéraire, comme le montre un texte volontairement sans genre, comme la *Soirée de M. Teste*, qui thématise même l'adieu à l'art et à la littérature (31). D'un côté l'essentialisme radical, la célébration de la poésie pure et, d'un autre côté, la transgression non moins radicale des frontières de genre et de discipline, témoignent tous les deux d'un même expérimentalisme profond. Troisièmement, l'essai devient crucial pour Valéry en tant que lieu d'affirmation d'une fonction cognitive pour la littérature : en vertu de sa force heuristique et de sa focalisation subjective, l'essai est le terrain d'expérimentation où Valéry peut mettre en œuvre, et même d'ailleurs théoriser, un brouillage des frontières entre la littérature et la philosophie, au profit de la première, et revendiquer ainsi définitivement pour la littérature un rôle dans le monde.

Nous allons conclure sur une dernière observation. L'œuvre de Valéry est l'une des œuvres les plus pillées de citations, dans les domaines les plus divers : de l'actualité aux beaux-arts, de l'histoire à la physique et à la mathématique, de nombreux études, articles, textes, ne manquent pas de placer en exergue une citation valéryenne. Je me

(30) Cf. Michel Jarrety dans P. Valéry, *Œuvres, op. cit.*, t. I, p. 25.

(31) Cf. William Marx, *L'adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Minuit, 2005, p. 25-30.

suis souvent interrogée sur les raisons d'un tel succès : certes la forme exquise des propos, l'exactitude fulgurante de phrases qui même extraites de leur contexte ne perdent rien de leur force (même si parfois elles perdent un peu de leur sens originaire..), l'étendue et à la fois la profondeur d'un regard perçant, se trouvent à l'origine du phénomène. Mais il y a plus. Si Valéry n'a cessé de nourrir, par certains de ses aphorismes, la réflexion de penseurs majeurs tels que, pour en citer seulement quelques-uns, March Bloch, Edward Said, Maurice Merleau-Ponty et Jacques Derrida, c'est non seulement parce que les propos valéryens sont à même de désigner et d'enclorre des questions cruciales, de dégager sans les aplanir des enjeux littéraires, culturels, politiques, problématiques ; mais aussi parce que Valéry met en avant ses vues et questionnements non sans une certaine dose de provocation. Lorsque Bloch écrit son *Apologie de l'histoire*, comme il le précise, contre les propos valéryens mordants sur les dangers de l'histoire ; lorsque le mot valéryen paradoxal sur l'Europe en tant que « petit cap de l'Asie » devient chez Derrida le point de départ pour une réflexion sur la reconfiguration de l'espace européen après 1989, ce sont à la fois la sagacité de la vision et le ton provocateur, dont Valéry était certainement conscient, qui éveillent l'intérêt et l'attention des lecteurs posthumes. Il faut donc reconnaître que l'une des raisons du succès de Valéry, et non la moindre, gît dans la provocation, l'inquiétude et la radicalité qui se trouvent enfermées dans sa prose étudiée, exacte et rigoureuse, toujours mesurée d'ailleurs, puisqu'elle est provocatrice sans être polémique, ne cédant jamais aux tons agressifs et combatifs qui répugnaient tant à Valéry.

Si l'on n'oublie pas Valéry, même au début du XXI^e siècle, c'est donc sans doute tant pour sa poésie que pour cette prose à questions, dense et hardie. En ce sens, l'essai, constitutivement voué à l'élaboration et à l'exposition de vues subjectives et même anticonformistes, puisque strictement personnelles, s'avère un genre qui convient intimement à Valéry, et qui occupe de fait une place centrale dans

son œuvre, à la fois comme lieu idéal où se trouve déployé un questionnement radical, et comme coffre aux trésors que la postérité ne cesse de glaner. La critique récente ne s'est pas soustraite à la fascination ni aux difficultés d'une telle écriture en prose, et elle s'est attachée à en dégager et préciser modalités, caractéristiques, génétique, nœuds constitutifs et fonctions : les contributions ici réunies vont présenter quelques-uns des chantiers ouverts autour de ces questionnements.

Paola CATTANI

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE :

Éditions et traductions :

VALÉRY P., *Cahiers 1894-1914*, t. XII : 1913-mars 1914, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et R. Pickering, Paris, Gallimard, 2012.

VALÉRY P., *Opere scelte*, a cura e con un saggio introduttivo di M. T. Giaveri, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2014.

VALÉRY P., *Cœuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, 3 vol., Paris, Librairie Générale Française (La Pochothèque), 2016.

VALÉRY P., *Cahiers 1894-1914*, t. XIII (*mars 1914-janvier 1915*), édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et W. Marx, Paris, Gallimard, 2016.

Cher Monsieur Einstein / Verehrter Herr Paul Valéry, illustrato da Mimmo Paladino, testi di M. T. Giaveri e W. Marx, Belluno-Venezia, Colophon, 2019.

VALÉRY P., *Août 1933. Cahier inédit*, édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de N. Celeyrette-Pietri et M. Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2019.

The Idea of Perfection. The Poetry and Prose of Paul Valéry, A Bilingual Edition, translated from the French by N. Ru-

davsky-Brody, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2020.

VALÉRY P., *L'Europe et l'Esprit. Écrits politiques 1896-1945*, édition établie et présentée par P. Cattani, Paris, Gallimard, 2020.

VALÉRY P., *Le Yalou, suivi de Orient et Occident*, édition, présentation et dossier documentaire par F. de Lussy, Paris, Le Bruit du temps, 2020.

Robinson de Paul Valéry : édition génétique, sous la direction de F. Johansson, en ligne: <https://eman-archives.org/Valery-Robinson/>.

Études critiques :

Faut-il oublier Valéry ?, textes réunis et présentés par M. Joqueviel-Bourjea, *Bulletin des Études valéryennes*, 34^e année, septembre 2006 (Paris, L'Harmattan).

JARRETY M., *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008.

Paul Valéry : « regards » sur l'Histoire, études réunies par R. Pickering, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2008.

STIMPSON B., *Paul Valéry : l'écriture en devenir*, Frankfurt am Main-Berlin-Bern, Peter Lang, 2009.

« Le Yalou », *lectures critiques et génétiques*, textes réunis et présentés par N. Celeyrette-Pietri et H. Laurenti, Caen, Lettres modernes Minard (série *Paul Valéry 13*), 2010.

Paul Valéry, la Grèce, l'Europe, sous la direction de S. Bourjea, Paris, L'Harmattan, 2011.

JOHANSSON F., MÉREL F., ZACCARELLO B. (éds.), « Du divin et des dieux » recherches sur le *Péri ton tou theou de Paul Valéry*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014.

SANNA A., *Paul Valéry traducteur de Leonardo da Vinci, Lecture, interprétation, création*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019.

DEBRAY R., *Un été avec Paul Valéry*, Paris, Équateurs/France Inter, 2019.

Leonardo e i filosofi, a cura di A. Sanna e D. Manca, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

ELDER D., *Paul Valéry et l'acte de traduire*, Paris, Classiques Garnier, 2019.

RYAN P., *Paul Valéry, sous le signe de l'art et des artistes*, Paris, Classiques Garnier (Bibliothèque des Lettres Modernes), 2019.

Un regard neuf sur la poétique valéryenne du « conte ». La genèse des Histoires brisées, sous la direction de C. Vogel, *La Revue des lettres modernes*, 2021 / 3.



LA CONTRE-ŒUVRE VALÉRYENNE ET L'ESPACE DU CAHIER

Communication de M. Franz JOHANSSON

(Sorbonne Université – ITEM)

au LXXIII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2021

En 1942, trois ans avant sa mort, Valéry inscrit sous le titre « Station dans la terrasse » une de ses plus intenses pages de prose, où il cerne avec une densité vibrante la teneur et l'horizon de son entreprise d'écriture, de pensée et d'existence. Voici un fragment de ce texte :

[...] Si tu veux, ma Raison, je dirai –, (tu me laisseras dire) – que mon Âme qui est la tienne aussi, se sentait comme la forme *creuse* d'un écrivain, ou le creux d'un moule, et ce vide *s'éprouvait* attendre un objet admirable – une sorte d'épouse matérielle qui ne pouvait pas exister – car cette forme divine, cette substance complète, cet Être qui n'était que Non-Être, et comme l'Être de ce qui ne peut Être – exigeait justement une *matière* impossible, et le creux vivant de cette forme *savait* que cette substance manquait et manquait à jamais au monde des corps – et des actes.. [...]

Mon œuvre était *cela*. [...]

[C]e noyau, merveille, à coup de *négations* finalement chef-d'œuvre – insupportable et le triomphe de l'impossible pur !... (C, XXV, 618-619 (1))

Nous allons ici nous intéresser à la forme, la substance, l'objet évoqués dans cette note, et présentés comme une des plus hautes et difficiles aspirations de l'œuvre valéryenne.

Il importe d'abord de souligner qu'en dépit de certains termes – *âme, forme divine, vide, pur* –, la quête dont il est question de quelque chose qui ne saurait exister, d'un Être qui ne serait que non-Être, ne se laisse pas réduire à une vocation idéaliste – ou du moins, à une vocation idéaliste simple : Valéry n'appelle pas de ses vœux une essence tout idéale, qui voudrait se passer de toute matière et tirerait justement de cette absence sa pureté et sa gloire. La tension qui se dégage de ces lignes vient précisément du désir d'incarner ce vide ou ce creux dans une substance, épouse matérielle avec laquelle il ne formerait plus qu'un – même si ce désir rencontre le sentiment ou la certitude que cette matière ardemment désirée est impossible ou que son existence ne peut être que perpétuellement différée : elle manque et manquera à jamais – douloureusement – au monde des corps et des actes...

Sur ce dernier point, nous voudrions nuancer et presque contredire ce qu'affirme l'écrivain. Il nous semble que le chef d'œuvre souverain décrit dans ces très belles lignes – ou du moins quelque chose qui s'en rapproche de près – a trouvé dans l'expérience d'écriture de l'écrivain une matière et un corps très concrets et, en un sens, très humbles. Le cahier, dans les différentes formes qu'il revêt – ou pour le dire autrement : dans les différentes pratiques auxquelles il donne lieu – lui a offert une forme d'incarnation. Nous interrogerons ainsi les rapports entre le support spécifique qu'est le cahier – tel qu'il existe dans la série des *Cahiers*

(1) Toutes les références aux *Cahiers* renvoient à l'édition intégrale en fac-similé en 29 volumes, Paris, éditions du C.N.R.S., 1957-1961. Elles seront systématiquement abrégées, comme ici, par la lettre C, suivie du numéro du volume en chiffres romains, et la page en chiffres arabes.

« du matin », bien entendu, mais ailleurs aussi – et l'idéal valéryen d'une œuvre ouverte ou, pour reprendre l'expression très éloquente proposée par l'écrivain, d'une « contre-œuvre ».

1 - *Cahiers*, cahier-projet, cahier contre-œuvre

Le support matériel qu'est le cahier – un ensemble de « feuillets rendus solidaires par un procédé d'assujettissement fixe (coutures, agrafes, brochage (2)) », comme le définit Louis Hay – donne lieu chez Valéry à des pratiques d'écriture différentes et, partant, à des objets différents sur le plan génétique et littéraire. On pourrait inscrire ces pratiques à l'intérieur de deux pôles, dont nous croyons pouvoir dégager, comme en filigrane, un troisième.

L'un de ces pôles est représenté par la célèbre série des *Cahiers* (3), qu'on appelle parfois « du matin », tant ils demeurent liés à un rite auroral : « À peine je sors de mon lit, avant le jour, au petit jour, entre la lampe et le soleil, heure pure et profonde, j'ai coutume d'écrire ce qui s'invente de soi-même. (4) » En dépit de son immense étendue (en durée aussi bien qu'en volume), en dépit aussi du relatif éclatement des recherches qui y sont menées, revêtant des formes très diverses et engagées dans plusieurs directions, la série des *Cahiers* possède une incontestable unité. Un « fil conducteur (5) » assure au foisonnement d'éléments en

(2) Louis Hay, « L'Amont de l'écriture », dans *Carnets d'écrivains 1*, Paris, éditions du CNRS, 1990, p. 8.

(3) Nous écrivons systématiquement le mot *Cahiers* avec une majuscule, en italique et au pluriel lorsqu'il désigne l'entreprise des *Cahiers* dont nous montrons ici l'unité (et ayant donné lieu, sous ce titre, à plusieurs publications posthumes). En revanche, le mot est écrit sans majuscules et en romains lorsqu'il désigne l'objet en lui-même, de même que les emplois que Valéry a pu en faire ailleurs que dans l'entreprise spécifique des *Cahiers*.

(4) P. Valéry, *Tel quel II*, dans *Œuvres*, édition, présentation et notes de Michel Jarrety, Paris, Le Livre de poche, 2016, tome III, p. 551. – Toutes les références aux *Œuvres* de Valéry renvoient à cette édition. Elles seront systématiquement abrégées de la manière suivante : *Œuvres*, suivie du numéro de volume en chiffres romains, et du numéro de page en chiffres arabes.

(5) P. Valéry, « La création artistique », dans *Œuvres*, I, 1663.

apparence composites une profonde continuité, même si la nature de celle-ci n'est pas facile à définir. Repose-t-elle sur la construction progressive d'un Système ? sur l'affinement d'une méthode ? ou plutôt sur la recherche et l'expérimentation de méthodes au pluriel ? ou, plus modestement, sur la considération et notation d'une « collection d'énoncés de problèmes (6) » ? Une chose est certaine : chaque cahier entretient avec les exemplaires qui le précèdent et qui lui succèdent une relation très étroite. Il s'inscrit dans l'unité plus vaste de la série, où il accède à la plénitude de ses résolutions et de son sens.

Même s'il est constitué de cahiers qui, sur le plan matériel, ne se distinguent en rien des précédents, le deuxième pôle – qu'on peut désigner comme les « cahiers-projet » – répond à de tout autres caractéristiques dans l'orientation de son écriture. C'est à juste titre que les éléments qui le composent sont systématiquement exclus de la série des *Cahiers* – aussi bien dans l'archivage de la BnF que dans toutes les éditions des *Cahiers* à ce jour. Au lieu de la continuité, de l'indissoluble unité reliant tous les éléments de la série du matin, ces cahiers sont à considérer un par un : chacun se referme sur un quant-à-soi très marqué, défini par le projet littéraire spécifique pour lequel il représente un espace de recherche.

Ces deux usages du même objet sont à distinguer avec netteté ; cela ne signifie pas qu'il n'y ait pas de l'un à l'autre une circulation. Celle-ci demeure assez nettement circonscrite, autour d'un point de rencontre spécifique. Parmi les notes à teneur très diverse confiées aux *Cahiers* figure une grande quantité de projets d'œuvres, plus ou moins étendus, consistants ou viables. Si la plupart d'entre eux sont ténus et embryonnaires, quelques-uns acquièrent une certaine consistance : faisant retour au fil des notes, de loin en loin ou de proche en proche, certains de ces pro-

(6) *Ibid.* « Un système ? Certes non ! Ce nom seul m'épouvante. Tout au plus un ensemble d'idées, – ou, plus exactement : une collection d'énoncés de problèmes – dont plusieurs, sans doute, auraient plusieurs énoncés ! ».

jets se dotent progressivement d'une épaisseur et d'une cohérence. Seulement, dès qu'ils acquièrent une consistance, qu'ils semblent poindre vers une œuvre plus ou moins plausible ou promettre simplement une recherche à approfondir sur la durée, ces projets se déplacent presque systématiquement vers d'autres lieux génétiques – sans pourtant quitter entièrement l'espace des *Cahiers*. L'un de ces lieux est constitué de feuilles volantes de divers formats, se prêtant à différents usages – du griffonnage expéditif d'une « idée » sur une feuille arrachée à un calepin à une rédaction suivie s'étendant sur plusieurs pages. Il est très fréquent que, pour donner un lieu de rassemblement à cet ensemble, Valéry ait recours à une chemise (comme il le fait, par exemple, pour la tragédie-féerie intitulée *Orphée* (7), pour la tragédie *Stratonice* (8), pour le « conte pour la scène » *L'Isle sans nom* (9), pour le dialogue le *Peri tôn tou theou* (10)...).

Un autre lieu génétique vers lequel les projets initialement confiés aux *Cahiers* se déplacent est celui qui nous intéresse : un cahier peut être spécifiquement consacré aux recherches et esquisses autour d'une œuvre en projet. Quelques exemples de cahiers-projet, dans différents horizons d'écriture seraient : le cahier « ABC (11) », consacré aux poèmes en prose d'*Alphabet* ; les cahiers « Robinson (12) », « Saure le peintre (13) » ou « La Toupie (14) », dans le domaine du conte ; « Les idées d'un Faust ou Pour un Faust (15) », dans le champ de l'écriture dramatique... La présence de tels cahiers-projet est beaucoup plus rare que le travail sur des supports mobiles, et nullement exclusif de lui du reste :

(7) Bibliothèque nationale de France, NAF (Nouvelles acquisitions françaises) 19034, f. 43.

(8) *Ibid.*, f. 76.

(9) *Ibid.*, f. 303.

(10) BnF, NAF, 19032, f. 1.

(11) BnF, NAF 27328.

(12) BnF, NAF. 19084, f. 13 sq.

(13) *Ibid.*, f. 61 sq.

(14) *Ibid.*, f. 38 sq.

(15) BnF, NAF 19040.

lorsqu'elle a lieu, elle se combine systématiquement (selon des équilibres variables) avec les recherches sur feuilles volantes.

Les deux pôles se rencontrent autour d'une fonction, d'un processus communs : la gestation d'une œuvre possible (qui se scellera parfois par une œuvre achevée et publiée, dans bien d'autres cas, non). Chacun des pôles obéit à une logique ou à une structure qui lui est propre. La série des *Cahiers* repose à la fois sur l'ouverture et l'hétérogénéité. L'écriture s'y déploie en effet dans une perspective en quelque sorte illimitée : *a priori*, nulle borne ne clôture son horizon. Chaque note y sera suivie d'une autre, et chaque cahier d'un nouveau cahier ; seule la mort interrompra cette recherche vouée à recommencer chaque matin, sans viser ni envisager d'achèvement ni de fin autre qu'extrinsèque et accidentelle. Ces notes forment par ailleurs un discours discontinu (la discontinuité entre chacune des micro-unités n'excluant évidemment pas une cohérence profonde de l'ensemble) : les fragments qui le constituent s'enchaînent selon un schéma de rupture. Entre chaque note (ou parfois entre de petits ensembles de notes) interviennent des changements de cap, tantôt brusques, tantôt progressifs, dans le thème, le champ, l'objet considéré ou les termes de l'approche...

À l'opposé, le cahier-projet est un tout refermé sur lui-même : à chaque œuvre projetée correspond un seul cahier (16). Les différentes notes de celui-ci relèvent d'une homogénéité, nettement définie par le projet littéraire autour duquel elles gravitent. Tous les éléments présents (à quelques intrusions très ponctuelles près) obéissent à une même recherche autour des éléments formels, thématiques, parfois théorétiques, de l'œuvre projetée. Bref, à l'exploration éparses, sans borne temporelle ni spatiale, des *Cahiers*, s'oppose une recherche dont le centre et le périmètre sont étroitement définis par l'éventualité d'une œuvre future.

(16) Il est même très fréquent que, dans ces cahiers-projet, de nombreuses pages du cahier restent vierges.

De ces deux pratiques, nettement dessinées, on peut voir se détacher une troisième, qui se superpose à elles bien plus qu'elle ne s'y oppose. Il s'agit d'abord de certains cas où l'objet *a priori* modeste qu'est le cahier – un instrument de travail, répondant à une fonction transitoire – se voit exhaussé par l'appareil solennel dont l'auteur l'enrobe : sur la couverture, sur des pages de garde érigées en véritables frontispices ou dans les pages intérieures se déploient une calligraphie soignée et inventive, des jeux de mise en page, des dessins, encres ou aquarelles parfois très élaborés.

L'exemple qui illustrerait cette catégorie de la manière la plus évidente et significative est le cahier « ABC (17) ». Celui-ci relève de l'avant-texte d'*Alphabet*, recueil de poèmes en prose projeté à partir d'une condition très précise : il devait comporter vingt-quatre poèmes, chacun s'ouvrant par une des lettres de l'alphabet (excluant le K et le W (18)). En dépit d'un travail poursuivi pendant plus d'une décennie et de l'allure très aboutie de certains états pour la quasi-totalité des poèmes, *Alphabet* ne sera jamais publié : seuls quelques poèmes isolés (ceux qui correspondent aux trois premières lettres), amputés de l'ensemble qui donnait au recueil sa cohérence et son élan initial, paraîtront dans la revue *Commerce* (19). Dès sa couverture, le cahier « ABC » s'orne d'un dessin à l'encre – la figure du serpent, dont Valéry a fait une sorte d'emblème ou de totem – entourant le titre « ABC » et les initiales de l'auteur en grandes lettres calligraphiées. À l'intérieur, des jeux avec la graphie donnent parfois à la lettre initiale des formes ingénieuses, ou en font une sorte de filigrane par-dessus lequel s'écrit le poème (pour les lettres N, O, R et S). Surtout, un dialogue s'instaure (dans toutes les doubles pages à quelques exceptions près) entre l'écriture déployée sur la page de droite

(17) La très belle édition d'*Alphabet* proposée de Maria Teresa Giaveri comprend la reproduction en fac-similé de l'intégralité du cahier « ABC ». P. Valéry, *Alphabet*, M. T. Giaveri (éd.), Reggio Emilia, Diabasis 1993.

(18) Voir l'« Histoire de cet alphabet illustré », sorte de préface envisagée pour le recueil d'*Alphabet*, dans *Œuvres*, II, 1048.

(19) Paru à l'automne 1925.

et, sur la page de gauche, des aquarelles ou des dessins à l'encre ou au crayon (20).

On peut penser que cet appareil répond à une fonction décorative, à un jeu qui resterait, pour l'essentiel, extérieur ou, du moins, périphérique à l'acte d'écrire et à ses enjeux. Il n'en est rien. Sur ce point, on peut d'abord se référer au court texte intitulé « Livres », où Valéry s'interroge sur le rôle que le livre en tant qu'objet, et défini par ses qualités physiques, est susceptible de jouer dans la rencontre avec une œuvre de l'esprit. L'écrivain confie d'abord :

Il me souvient d'un temps où je méprisais dans les livres tout ce qui n'était pas lecture. Il m'eût suffi de chiffons souillés de têtes de clous. Je me disais qu'un méchant papier, des caractères écrasés, une mise en page négligée, si toutefois le texte même était fait pour séduire, devaient contenter un lecteur véritablement spirituel. (*Œuvres*, I, 1268).

Cette première attitude fait ressortir, par contraste, la position qui est devenue la sienne : « [...] je suis venu insensiblement à ne plus dédaigner le physique des livres. J'admire et je caresse volontiers un de ces volumes de grand prix qui se rangent avec les plus beaux meubles, et qui les égalent (21). » L'auteur détaille alors, avec une sensuelle minutie, les formats, les revêtements, la typographie qu'il a goûtés dans certains volumes de Racine ou de Descartes.

La solennité dont s'enrobe « ABC » tend à rapprocher le cahier de l'apparence du volume et, plus spécifiquement, du « beau livre », d'un de ces « volumes de grand prix » que nous venons de rencontrer (ce que devait être, du reste, le recueil d'*Alphabet* dès l'incitation qui lui a donné naissance : « Il s'agissait d'employer vingt-quatre LETTRES ORNÉES gravées sur bois [...] (22). ») On pourrait cependant aller plus loin que Valéry ne va dans « Livres », et dire que l'appareil

(20) Il peut s'agir d'esquisses à peine amorcées en de pâles traits au crayon, mais aussi de peintures d'une élaboration très soignée.

(21) *Œuvres*, I, 1269.

(22) *Œuvres*, II, 1048.

qui entoure, ou plutôt qui porte l'écriture dans le cahier « ABC », ne se contente pas d'ajouter à la signification, au ravissement essentiels qui se dégagent des signes verbaux du poème une volupté supplémentaire et plus ou moins accessoire, comparable à celle que procurerait au regard et au toucher d'un lecteur la présence voisine d'un beau meuble. L'ensemble complexe d'éléments graphiques et plastiques dont se pare le cahier transforme le rapport qui s'instaure entre lui et celui qui le lit, le contemple, le manipule.

La « Leçon inaugurale du cours de poésie au Collège de France » s'attarde sur le rôle joué par le « consommateur » de l'œuvre dans le fait esthétique : l'acte de compréhension, l'intérêt, l'effort chez le lecteur, l'auditeur ou le spectateur aboutissent, en fin de compte, à une « production de valeur (23) ». Or, c'est bien dans cette direction que, bien au-delà d'une simple fonction ornementale, s'engage la solennité qui entoure l'écriture : un de ses effets est d'exhausser le cahier, de le désigner comme porteur d'une valeur. Ce cahier ne se présente plus seulement comme l'instrument de la gestation, la construction, la circulation d'une valeur esthétique qui se fabriquerait à partir de lui et en lui, mais qui se réaliserait *ailleurs*, dans l'œuvre aboutie, dans le volume à venir : il incarne déjà pleinement cette valeur, et donne corps à la jouissance dont elle s'accompagne.

On serait tenté d'appeler « cahier-œuvre » ce manuscrit exceptionnellement soigné, de même que les autres exemples de cahiers exhaussés par des soins comparables. L'écrivain simple en effet procéder, par une sorte de jeu anachronique, à la confection d'un *codex* : il loge son recueil dans un de ces livres – littéralement, des *cahiers* – manuscrits à travers lesquels une œuvre achevée atteignait ses lecteurs avant l'ère du livre imprimé. Seulement, ce que les cahiers qui nous occupent ici représentent ne correspond pas à la notion d'*œuvre*, et même, n'est pas loin de la récuser, comme nous le verrons. Si de tels cahiers se rapprochent, à certains égards, du statut d'œuvre, c'est pour le renverser et proposer une « contre-œuvre ».

(23) *Œuvres*, II, 969.

II - Contre-œuvre et œuvre ouverte chez Paul Valéry

Il existe bien d'autres manuscrits, de la main de divers écrivains, auxquels la graphie de l'écriture, la disposition des volumes ou des couleurs, la présence de formes dessinées ou peintes, apportent un éclat immédiat et où, surtout, ces éléments sont porteurs d'une inventivité accompagnant ou, parfois même, devançant celle de l'écriture. Tel brouillon de Claude Simon ou de Günter Grass (24), de bien d'autres, pourrait rivaliser avec les raffinements du cahier « ABC », dont la beauté seule ne suffit pas à faire un cas unique ni même extrêmement singulier. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est donc pas de constater la magnificence d'un manuscrit, mais de suivre la manière dont celle-ci peut susciter une certaine appréhension de l'objet et de l'écriture portée par celui-ci, par là, les hisser jusqu'à un mode d'existence particulier. Le cahier « ABC » et les autres cahiers valéryens relèvent d'une conception très originale de la création artistique, située dans un horizon qui n'est pas celui de l'œuvre mais celui de la *contre-œuvre*.

L'expression apparaît dans une note où elle se réfère expressément aux *Cahiers du matin*. Elle conserve cependant une grande partie de sa pertinence et de sa portée au-delà de l'espace de cette seule série, et s'avère susceptible d'éclairer les autres types de cahiers :

Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-fini.

En ce qui concerne la « pensée », les *œuvres* sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre. (C, XX, 678).

(24) Des extraits des manuscrits de *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon et *Wie ich mich sehe* de Günter Grass, entourés d'autres manuscrits singuliers, sont reproduits au sein de l'article de Louis Hay, « Défense et illustration de la page », *Genesis* n° 37, « Verbal - Non verbal », 2013, p. 50.

La note propose, comme on voit, un renversement de valeurs : l'œuvre, dans son achèvement, constituerait une falsification à l'égard de la pensée, là où la contre-œuvre incarnerait la vérité du provisoire et du mélange (entre pur et impur, entre désordre et ordre). Elle consacre, au-delà même du « non-fini » léonardien, l'horizon d'un « contre-fini ».

Il ne s'agit nullement là d'une assertion isolée : celle-ci se rattache à un idéal, à une véritable poétique, précisés en plusieurs endroits. Parmi bien d'autres formules ou développements confiés aux notes privées, on pourrait citer celui-ci :

Ma manière de regarder les choses littéraires, c'est sous l'es-
pèce du travail, des actes, des conditions de fabrication.

Une œuvre pour moi n'est pas un être complet et qui se suf-
fise, – c'est une dépouille d'animal, une toile d'araignée, une
coque ou conque désertée, un cocon. C'est la bête et le labeur
de la bête qui me demande. *Qui a fait ceci – ? [...] (C, V, 88)*

Ou encore cette note aux accents lyriques :

Mystiques, ô vous ! – et moi de ma façon, quel labeur singulier
avons-nous entrepris ! Faire et ne pas faire, – ne vouloir arrê-
ter une œuvre matériellement circonscrite – comme les autres
font, et nous le jugeons illusoire, mais enfreindre incessam-
ment notre définitif, et toujours, intérieurement, en travail,
vous pour Dieu, et moi pour moi et pour rien. (C, III, 528)

Cette conception n'est pas demeurée dans le seul labora-
toire privé des *Cahiers* ; elle s'est exprimée publiquement,
dans le cadre magistral de la « Leçon inaugurale du cours
de poétique » au Collège de France, où Valéry affirme
« considérer avec plus de complaisance, et même avec plus
de passion, *l'action qui fait que la chose faite* (25). »

(25) « Leçon inaugurale au cours de poétique », dans *Œuvres*, III, 957.

Nous touchons ici à un point important, à un des éléments qui dissipent l'image, si incomplète et superficielle en dépit d'une part de vérité, d'un Valéry engagé dans le seul parachèvement d'une forme pure. Les idéaux valéryens de perfection et de pureté ne prennent leur véritable sens qu'au sein d'une quête plus vaste, où ils dialoguent avec les schémas de l'œuvre ouverte. Ces derniers jouent un rôle essentiel, chez l'écrivain, et il n'est pas étonnant qu'Umberto Eco ait convoqué Valéry parmi les références fondatrices de son célèbre essai *L'Œuvre ouverte* (26), paru en 1962. À partir de l'affirmation qu'« il n'y a pas de vrai sens d'un texte », Eco suit la façon dont la réflexion valéryenne envisage une œuvre ouverte dans le moment et l'acte de sa réception. Les *Cahiers*, d'autres brouillons et certains textes publiés révèlent l'attention, non moins vive, accordée à l'autre hémisphère du phénomène esthétique : à l'ouverture qui se joue au moment de la production de l'œuvre. Cela se manifeste notamment – nous l'avons vu dans la remarque de la « Leçon inaugurale du cours de poétique » – par le prix que Valéry accorde à l'œuvre en train de se faire : ce processus se voit investi d'une richesse, d'une valeur, qu'on retire du même coup à l'œuvre faite. Ce renversement est porté très loin, à un point tel que, selon certaines assertions, c'est le *faire* et *l'œuvre en train de se faire* qui deviennent le véritable chef-d'œuvre.

À partir des brouillons d'un poème de Victor Hugo (« Le Cheval ») qu'il a l'occasion d'examiner, en janvier 1932, dans le bureau de Julien Cain à la Bibliothèque nationale, Valéry écrit, parmi d'autres remarques exaltant la richesse de ce « beau brouillon » : « Un poème complet serait le poème *de* ce poème à partir de l'embryon fécondé – et les états successifs, les interventions inattendues, les approximations [...] » (XV, 480-481 (27)).

(26) Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962. *L'Œuvre ouverte*, Collection « Points », Éditions du Seuil, Paris 1965.

(27) C, XV, 480.

Le jeu sur l'étymologie du mot *poème* fait du processus de création – ou, pour reprendre un terme auquel Valéry a volontiers recours : de *fabrication* – un poème exponentiel : en même temps que la forme résultant de l'acte d'écriture et au-delà d'elle, le poème complet est le processus même de création de cette forme. L'idée qui s'exprime ici germe depuis longtemps dans l'esprit de Valéry. Dès 1901, elle se donne à lire en ces termes :

Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution aussi serait œuvre d'art – par la délicatesse et la profondeur des hésitations – l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche à la maîtrise dans la suite des opérations – Cela est inhumain. (C, II, 311)

Le désir d'appréhender et de montrer l'œuvre en train de se faire, Valéry l'a conduit à la fois dans le champ de la fiction et dans celui de l'expérience. Il alimente en effet plusieurs fictions embryonnaires. Parmi les boutiques de « L'île Xiphos », il y aurait « celle du poète » qu'on verrait travailler (« c'est le sujet (28) », précise Valéry). Le motif est plus richement développé dans les esquisses du conte « Saure le peintre » (déployées dans un « cahier-projet » et les quelques feuillets manuscrits ou dactylographiés qui l'entourent) (29). Le récit se veut l'évocation d'un artiste dont « l'œuvre a disparu », contingence qui est, en définitive, pleine de sens, si bien que Saure « n'eût pas détesté cette fin de ses ouvrages (30) ». L'artifice narratif de l'œuvre disparue permet aux processus de recherche et à l'exécution artistique d'exister seuls, en-dehors de leur résultat concret sur la toile, d'être le seul chef-d'œuvre accessible de l'art de Saure. (Cette situation n'est pas sans rappeler les « annales de l'anonymat » évoqués dans *La Soirée avec Monsieur Teste*.

(28) *Histoires brisées* dans *Œuvres*, III, 1372.

(29) Le cahier « Saure le peintre. Esquisses » (NAF 19084, f. 61-109) s'accompagne de quelques feuillets dactylographiés et manuscrits (NAF 19084, f. 110-115).

(30) BnF, NAF 19084, f. 63.

Le texte de 1896 postule une démarche plus radicale encore que celle de Saure, puisque les « chefs-d'œuvre intérieurs (31) » de Teste sont une virtualité pure, n'ayant jamais consenti à s'extérioriser dans la moindre phrase écrite. Les différentes esquisses du conte « Saure le peintre » gravitent autour de la « folie de peindre » à laquelle s'abandonne le personnage éponyme, détaillée dans ses différents versants : « l'action de voir et l'action de faire (32) », s'accompagnent de cette autre dimension qu'est « le travail d'esprit (33) ». La gestation de l'œuvre d'art est saisie dès son amont le plus précoce, dans la phase d'apprentissage, dans les « exercices » qui l'accompagnent, convoquant à la fois « l'œil et la main (34) ». Ceux-ci ne sont pas à dissocier de démarches plus abstraites, dans les champs de la théorie, voire d'une « politique », d'une « stratégie », d'une « tactique (35) » de l'artiste. Le climax du conte aurait peut-être été le moment montrant « Saure en action », la prose suivant l'artiste dans sa « danse sacrée », jusque dans « les bonds et gambades qui entrecourent l'exécution mais font partie de l'action – ainsi que les arrêts et sorties de jeu (36) ».

Ces fictions embryonnaires sont à rapprocher d'un travail mené à l'occasion de l'Exposition universelle de 1937. Valéry a donné une orientation originale au projet qui lui a été confié de transformer provisoirement la Bibliothèque nationale en un Musée de la littérature : il a cherché à montrer, non le résultat de l'écriture dans tel ou tel livre, mais l'acte même qui a produit l'ouvrage. Et le moyen choisi pour donner à voir ou à entrevoir « le travail intérieur (37) » ou la « danse sacrée » de certains écrivains fut d'exposer les traces que ceux-ci ont laissées dans les manuscrits. Dans

(31) *La Soirée avec Monsieur Teste* dans *Œuvres*, I, 170.

(32) BnF, NAF 19084, f. 64.

(33) *Ibid.*, f. 63 verso.

(34) *Ibid.*, f. 109.

(35) *Ibid.*, f. 111.

(36) *Ibid.*, f. 64 verso.

(37) « Comment travaillent les écrivains », Préface à *Ébauche et premiers éléments d'un musée de la littérature*, Paris, Denoël, 1938, reprise dans P. Valéry, *Vues*, Paris, La Table ronde, 1948, p. 317.

ses brouillons, chaque auteur a projeté « le graphisme de ses impulsions, de ses variations, de ses reprises, en même temps que l'enregistrement immédiat de ses rythmes personnels, qui sont la forme de son régime d'énergie vivante ». De ligne en ligne, les notes, les esquisses, les recherches nous permettent d'assister « au duel de l'esprit avec le langage, de la syntaxe avec les deux, du délire avec la raison, l'alternance de l'attente et de la hâte, tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable (38). »

III - Jeu, fête, valeur

Revenons vers le cahier et la manière dont l'idéal d'une contre-œuvre a partie liée avec lui. Nous allons scruter plus particulièrement le pôle que nous avons appelé « cahier contre-œuvre », mais il importe de souligner, une fois de plus, que celui-ci ne constitue nullement une catégorie isolée ni étanche : il désigne des figures qui, en accédant à un éclat plus marqué, éclairent par réfraction les autres formes, avec lesquelles elles sont étroitement liées. Si aucun des *Cahiers* du matin n'est enrobé d'un appareil comparable à celui d'« ABC », ils ne sont cependant pas dépourvus d'éléments qui ajoutent à leur modeste allure initiale une certaine solennité : ils sont souvent pourvus de titres, parfois très évocateurs (« *Tabulae meae Tentationum* (39) », « *Peculiar researches* (40) », « *Sub signo doloris* (41) »...), s'ornent d'éléments graphiques rapides ou élaborés. D'autre part, la frontière qui sépare « ABC » des autres cahiers-projet est éminemment poreuse. Ceux-ci et celui-là et partagent notamment cette caractéristique importante qu'ils sont des chantiers d'écriture, et non la mise au net d'une œuvre aboutie. En cela, ils se distinguent de ces beaux manuscrits qui sont, quant à eux, la mise au net d'une œuvre, le dernier aboutissement du processus de création. On pourrait ainsi

(38) *Ibid.*

(39) BnF, NAF 19219.

(40) BnF, NAF 19232.

(41) BnF, NAF 19464.

confronter le cahier « ABC » à un très beau manuscrit, à peu de chose près contemporain, où les dessins d'une main très subtile entourent constamment le texte : *Le Mystère de Jean l'oiseleur* de Jean Cocteau, dont l'éditeur Édouard Champion a publié, en 1924, le fac-similé (42). Dans celui-ci, les caractéristiques d'un objet précieux sont présentes dans une réalité qui est déjà, en soi, porteuse d'une valeur littéraire évidente et reconnue : l'autographe de l'ouvrage achevé. Dans celui-là, ce sont le lieu et l'instrument de la gestation, les recherches, les tâtonnements et les repentirs, qui sont portés vers un degré d'existence supérieur.

Le cahier « ABC », de même que les autres « contre-œuvres » de Valéry, n'est pas le réceptacle d'un travail fini ni même en phase d'achèvement. En cela, il ne saurait être considéré comme un simple équivalent anachronique des codex anciens dans l'ère du livre imprimé. Car contrairement aux manuscrits médiévaux, il est le chantier d'un labeur en cours. Il correspond même, en l'occurrence, à un état très précoce de l'écriture, si bien qu'il présente, pour plusieurs poèmes, le premier état connu. Chacune des pièces qui y figure fait l'objet d'un travail en profondeur. Les modifications plus ponctuelles apportées par les ratures et les surcharges interlinéaires s'accompagnent souvent d'un labeur plus ample, ne tenant pas dans l'intervalle entre les lignes ni les marges du texte : des notes à teneur diverse, des formulations alternatives ou des directions possibles se logent dans le bas de la page ou dans la page de gauche. Comme on voit, le cahier contre-œuvre se veut une chose hybride : il se présente comme un objet digne d'être contemplé et goûté, porteur d'une beauté, d'une volupté, d'une valeur ; en même temps, il se donne ouvertement pour ce qu'il est : un chantier littéraire, un instrument de travail.

Un autre exemple comparable est intéressant à observer, dans la mesure où il se situe à l'autre extrémité du processus

(42) Jean Cocteau, *Le Mystère de Jean L'Oiseleur*, Paris, Édouard Champion, 1925. – Deux années après, le même éditeur, Édouard Champion, a proposé la publication du fac-similé du *Cahier B 1910* de Valéry.

d'écriture : le cahier « Robinson ». Celui-ci porte le dernier état qui nous soit parvenu d'un conte resté inachevé. Même s'il est loin de déployer les richesses du cahier « ABC », il présente certains traits qui exhaussent l'allure du cahier d'écolier initial. Un détail discret n'en est pas moins significatif : les pages où se déploie pleinement l'écriture sont précédées de pages de garde (accompagnées d'une page vierge dans leur vis-à-vis de gauche, conformément aux conventions éditoriales) arborant un « R » calligraphié (43). Une autre caractéristique de ce cahier est beaucoup plus visible : alors que la plupart des pages de gauche constituent un espace de travail, l'une d'elles accueille une très belle aquarelle représentant le personnage éponyme, son ombre se mêlant à la figure du serpent, chère à Valéry (44).

L'état du conte présent dans le cahier « Robinson » est l'aboutissement d'un travail de gestation important, mené en particulier dans une série de dactylographies : une première frappe sur une seule page, a donné lieu à des bifures et ajouts manuscrits ; elle fut suivie d'une deuxième dactylographie, plus développée, qui a donné lieu, à son tour, à des retouches à la main. La même démarche est ainsi reconduite jusqu'à constituer cinq états successifs (45). Le cheminement habituel (chez Valéry comme chez les autres écrivains qui pratiquent, selon des équilibres variables, le manuscrit et la dactylographie) va de l'écriture à la plume ou au crayon vers la machine à écrire. Cela pour des raisons évidentes : la typographie rudimentaire de la machine à écrire, en fixant l'écriture dans une lisibilité sans équivoques, préfigure et prépare sa transmutation en volume imprimé. La démarche consistant à revenir vers l'écriture manuscrite dans un cahier d'écolier, après avoir donné à un texte une forme très achevée dans une série de dactylographies, est tout à fait contre-intuitive. Il n'est guère sur-

(43) BnF, NAF 19084, f. 14

(44) *Ibid.*, f. 18 verso.

(45) *Ibid.*, f. 26-41. La présence de doubles carbonés, dont quelques-uns sont également porteurs de corrections et d'ajouts manuscrits, rend le cheminement génétique encore plus complexe.

prenant que, n'ayant eu le temps de se livrer à un examen approfondi de chacun des documents qu'ils avaient à identifier et à classer, les archivistes de la BnF aient présenté le cahier « Robinson » comme la « première version du texte (46) ». Tout à fait à tort : l'état du conte figurant dans le cahier est, au contraire, le plus abouti qui nous soit parvenu ; il est postérieur à la dernière dactylographie figurant dans le dossier, dont il intègre les modifications portées à la main.

Alors que l'écrivain s'est rapproché de très près d'un texte présentant, y compris par la manière dont la dactylographie fixe les signes écrits, l'allure d'une œuvre aboutie, il décide de transporter son travail vers un lieu – un cahier manuscrit – qui, au lieu de le rapprocher du travail éditorial voué à transformer le conte en volume, semble l'en éloigner. Ce geste est d'autant plus étrange que si, d'un côté, il ramène l'écriture vers une phase de recherche et de tâtonnements, il lui donne en même temps un écrin solennel, mimant certaines caractéristiques du volume et du « beau livre ». Nous pensons que Valéry assume pleinement cette démarche paradoxale : c'est sciemment que le l'écrivain aurait reconduit une écriture en passe de se cristalliser en texte vers une existence de nouveau mouvante, et qu'il aurait choisi, simultanément, de consacrer cette écriture hybride, à la fois très aboutie et réversible, en lui accordant le statut de « contre-œuvre ».

Tout ceci – cheminement sinueux et paradoxal, solennité des ornements, élaboration parfois très soignée des dessins et peintures – participe d'un jeu, assurément. Mais il importe de donner à ce mot un sens qui n'aurait rien de superficiel : ce jeu est étroitement solidaire de celui de l'écriture, dont il partage les recherches et les enjeux. Il donne corps à un idéal d'écriture. La notion de jeu serait à inscrire dans celle, plus large, de « fête », à l'instar de ce que propose un fragment publié dans *Tel quel*. Valéry y aborde la teneur du poème à partir du mot « fête », dont il énonce une définition :

(46) *Ibid.*, f. 12 bis.

Un poème ne peut être qu'une fête de l'Intellect. Il ne peut être autre chose.

Fête : c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif ; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés.

On célèbre quelque chose en l'accomplissant ou le représentant dans son plus bel état. [...] »

(*Tel quel I, Œuvres III, p. 254*)

La fête est indissociable du jeu, certes, mais ce jeu est orienté selon un ordre rigoureusement réglé et une dimension significative, en vue de la célébration d'une réalité supérieure.

Un dernier exemple nous servira à illustrer la manière dont le codex contre-œuvre incarne tous ces éléments : le cahier « Agar Rachel Sophie », chantier de plusieurs contes (dont certains, plus travaillés que d'autres, seront recueillis dans le volume posthume *Histoires brisées*). Nous nous intéresserons, avant tout, à son élément le plus spectaculaire : la couverture, où les signes écrits, aux dimensions et allures diverses, sont soigneusement disposés sur l'espace de la page dans une encre noire s'entrelaçant à une peinture dorée.

Le jeu graphique est réglé et significatif comme le veut la note ci-dessus. L'inventivité plastique – formes, couleurs, leur disposition dans l'espace – n'obéit pas à un caprice ornemental, à l'écart de ce qui s'écrit, mais s'ordonne en immédiate convergence avec lui. Dans le langage hybride et complexe qu'elle adopte, cette couverture place le cahier sous le signe d'une quête esthétique très originale. Elle n'est pas loin de constituer un art poétique sous forme de calligramme.

Les noms Agar et Rachel sont l'un et l'autre recouverts d'un trait, dont la valeur est éminemment ambiguë : visent-ils à les biffer ou à les enluminer ? Un troisième nom – Sophie – tracé avec une peinture dorée se superpose aux lettres à l'encre noire de Rachel, sans les occulter cependant. En plus petits caractères, s'écrivent au-dessous d'autres pré-

noms : « ou Emma ? = M.A. / ou Laure ? ou (47) ? ». La prolifération des mots et des formes, leurs superpositions, la conjonction « ou » associée aux points d'interrogation : cela suggère une esthétique de l'hypothèse se substituant à une écriture de l'assertion, un récit engagé dans une série de bifurcations et non une articulation linéaire des éléments. On pourrait rapprocher la couverture d'« Agar Rachel Sophie » d'un passage des « Fragments des mémoires d'un poème », où Valéry considère une poétique audacieuse, peut-être utopique :

Peut-être serait-il intéressant *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable (48).

Valéry a quelquefois tenté de se rapprocher de cet idéal, et notamment dans les récits qui se multiplient au sein du cahier « Agar Rachel Sophie ». Quelques détails de sa mise en page, en apparence très futiles, vont dans cette direction. Le cahier est doté non pas d'une mais de deux pages de garde, et celles-ci sont divergentes. Dans la première, figure le titre « Laure la Vraie (49) », traversé par une biffure horizontale et précédé de deux formules reliées par une accolade et placées sous un point d'interrogation « Mémoires de / Journal de ». Le titre arboré par la seconde page de garde est « les Moments de Rachel (50) », le prénom étant, à son tour, biffé d'une croix. Ratures et accolades sont peut-être moins la trace d'hésitations que les signes de bifurcations verbales : elles ne prévoient sans doute pas un geste qui tranchera en faveur d'une option ou de l'autre, mais ouvrent une alternative dont elles maintiennent actifs l'un et l'autre

(47) BnF, NAF 19085. Couverture.

(48) Œuvres, I, 1467.

(49) BnF, NAF 19085, page de garde.

(50) *Ibid.*, f. 1.

termes. C'est bien dans cette voie que la double page (51) qui suit ces pages préliminaires accueille une écriture à la fois foisonnante et dispersée. Les divers noyaux – noms de personnages, titres, expressions – éclatent dans d'innombrables directions : dans le coin supérieur à droite de la page, « Robinson/ Vendredi/ Lady Crusoe » ; à gauche, « L'Oncle Teste » ; plus bas, « Emma ». Il est question d'une « promenade dans Gênes », des thèmes « de la fenêtre », ou de la « Fenêtre-force », ou bien « de la vache et odeur de basilic ». De nouveau, ces éléments ouvrent volontiers vers des scissions. Ainsi le personnage d'Emma se déploie en trois registres « et la mystique / et l'amour – / et la musique – », tandis que les personnages robinsonniens se rattachent à deux structures divergentes : « duo/ trio ».

La poétique narrative qu'a poursuivie Valéry pendant une vingtaine d'années – la composition, borgésienne avant la lettre (52), de récits aux sentiers qui bifurquent – est beaucoup plus lisible dans le cahier « Agar Rachel Sophie » qui en est la matrice, que dans les derniers états des quelques contes qui en sont issus. À l'instar de ce qu'il en est pour l'art de Saure le peintre, nous nous retrouvons face à une entreprise dont seuls quelques lambeaux nous sont parvenus. Parmi ceux-ci figurent quelques pages à l'allure aboutie. Précieuses, assurément ; mais les recherches, les exercices, les essais, les traces de l'exécution qui en sont l'amont, le sont tout autant : elles nous permettent d'accéder à toutes les richesses de la contre-œuvre.

*

* *

(51) *Ibid.*, f. 1 verso et f. 2 recto.

(52) Avant la lettre, à peu de chose près, à vrai dire : « El jardín de los senderos que se bifurcan », le célèbre conte de Borges est écrit en 1941 et recueilli, en 1944, dans *Ficciones* (*Fictions*). Les premières ébauches confiées au cahier « Agar Rachel Sophie » datent vraisemblablement de 1923, les plus tardives des années 1940.

Un nombre particulièrement important de projets très chers à Valéry – de l'Agathe des années 1890 au quatrième acte de *Lust* travaillé jusque dans les derniers mois de vie, en passant par Stratonice, le Dialogue des choses divines ou Alphabet – sont restés inachevés. Pour certains d'entre eux au moins, cet inachèvement représente autre chose qu'un abandon, synonyme de frustration ou d'échec. Car, dans une importante mesure (et selon des degrés divers), ces œuvres ont pu trouver un lieu, une forme, une substance : le cahier qui, sous ses différentes formes, s'institue comme l'espace par excellence de la contre-œuvre. Échappant à la dispersion des supports détachés, et consacrant la valeur du brouillon de travail, il permet tout à la fois de « faire et ne pas faire », comme le veut une note que nous citons plus haut ; il accueille la *chose faite* en même temps que la *faire lui-même*. Il accomplit ainsi le désir valéryen de contourner la fin accidentelle, arbitraire, fautive, du processus d'écriture, de transgresser les limites illusoire de l'œuvre circonscrite, de maintenir l'acte créateur dans un perpétuel mouvement.

Pour le Grand-Ceuvre qu'il rêvait d'accomplir, Mallarmé a conçu le Livre, dont la forme

et la substance sont restées très largement indéterminées, mais dont certains éléments très concrets ont été précisés : le nombre des plis du folio, le rythme des séances de lecture ou le placement des auditeurs-spectateurs... A son tour, Valéry développe une poétique très singulière, selon des voies tout autres que celle du maître, mais s'avançant, elles aussi, dans des choix radicaux. Non le Grand-Ceuvre mais la contre-œuvre ; non le Livre, mais le cahier.

Franz JOHANSSON

UNE ÉCRITURE EN MOUVEMENT : LE CHANTIER LÉONARD

Communication de Mme Antonietta SANNA

(Université de Pise)

au LXXIII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2021

Le chantier est un lieu de travail, plus précisément un lieu de construction où l'on charge et décharge des matériaux, où l'on démolit et l'on répare, où l'on extrait et l'on bâtit. Nous avons l'habitude d'associer le chantier à l'architecture et à l'ingénierie, de le concevoir comme un espace de construction fixé sur un lieu où l'on entre et où l'on élève une bâtisse. Mais, si l'on pense à l'ingénierie des mines et de la minéralurgie, on l'imagine alors comme un lieu de travail qui se modifie au fur et à mesure de l'avancement de l'exploitation du gisement.

C'est suivant cette acception que l'on peut parler au sens figuré du chantier Léonard. Un chantier d'écriture en mouvement, qui s'étend de 1894 à 1942, exploitant des ressources à chaque fois nouvelles et à chaque fois capables de faire ressortir, d'un ensemble complexe de réseaux horizontaux et verticaux, un objet nouveau mais qui incorpore en même temps des éléments d'un objet précédent.

À l'occasion des célébrations pour le V^{ème} centenaire de la mort Léonard, en 2019, la maison d'édition Gallimard a décidé de publier à nouveau les *Carnets* de l'artiste dans la traduction de Louise Servicen, accompagnés de la *Préface* que Valéry avait écrite pour l'édition de 1942.

Pascal Brioist, grand spécialiste de Léonard, responsable de l'édition pour la Bibliothèque de la Pléiade, a façonné par des traits rapides mais efficaces une description des écrits de l'artiste. S'inspirant des notes de Giacomo Leopardi, il les a définis comme une sorte de *zibaldone*. Un ensemble – précise-t-il – de fragments tous différents, parfois des listes de mots, des prises de notes, parfois des réécritures de passages argumentatifs, des écritures de jet, des dessins, des calculs, des plans d'organisation de la pensée. Le tout dans un style hybride relevant du registre de l'immédiateté ou de l'élaboration lente (1).

Si l'on disjoint cette description sommaire du nom de Léonard et si on l'associe au nom de Valéry on peut penser que Brioist est en train de décrire les *Cahiers* valéryens.

Il suffit de mettre en séquence les titres sortis du chantier Léonard pour voir se préciser chez Valéry un objectif poétique qui mesure l'influence des *Carnets* au fil des années. Le premier titre, imaginé en 1894, est « *Figura di Lionardo. Ingegno e mente* », qui restera inscrit sur la chemise contenant les feuillets manuscrits jusqu'à 1895 et deviendra au moment de la publication *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* ; entre 1905 et 1908 c'est le tour des « *Sentences de Léonard de Vinci* », un projet de traduction d'une bonne centaine de fragments des *Carnets* ; en 1919 c'est *Note et Digression*, un retour sur l'essai de 1985 pour en accompagner l'édition en volume ; en 1928 c'est *Léonard et les philosophes – Lettre à Leo Ferrero*, qui sortira d'abord dans les pages de la revue « *Commerce* (2) » ; en 1939 *L'œuvre écrite de Léonard de Vinci* occupera les pages du *Figaro* du 13 mai ; en

(1) Léonard de Vinci, *Carnets*, édition présentée et annotée par Pascal Brioist, Paris, Gallimard, 2019.

(2) Avec la note « *Préface à l'ouvrage de M. Leo Ferrero qui doit paraître sous ce titre: Leonardo o dell'arte* ».

1942 une préface ayant pour titre *Léonard de Vinci* accompagnera l'édition des *Carnets* léonardiens; entre 1940 et 1945, enfin, des notes éparses sur Léonard s'accumuleront dans l'ensemble des matériaux utilisés pour le Cours de Poétique au Collège de France. À tout cela s'ajoute une grande quantité de fragments dans les *Cahiers* ou réunis dans des dossiers préparatoires de nombreuses conférences et interventions radiophoniques.

Pourquoi après la publication de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* Valéry revient-il à plusieurs reprises sur Léonard ? Si l'on se contente de la surface des choses on peut dire que le retour qui coïncide avec la phase de 1905-1908 est un avortement (la traduction bien que développée ne sera pas achevée) ; que le texte de 1919 est une réponse à la demande pressante de Gide et de Gaston Gallimard, qui envisagent la réédition de l'essai de 1895 comme signe de la reprise de la vie intellectuelle après le désastre de la guerre ; que la réponse à Leo Ferrero est un geste de générosité vers un jeune et brillant descendant d'une illustre famille ; que l'article du *Figaro* est une note pour parler l'Exposition de Milan de 1939 à la veille du conflit ; et pour finir que les pages de 1942 font partie de ces écrits d'occasion que le poète livrait pour des raisons économiques sans s'épargner.

Mais si l'on situe ces textes dans un seul chantier d'écriture étalée sur un arc chronologique vaste, l'on voit apparaître un dessein tenu par un fil rouge. Un fil dont Mallarmé avait aussitôt entrevu la solidité à la lecture du premier texte : « Oui, ce début en pensée vous fait honneur, cher ami (3) », avait-il écrit à son disciple. Le maître avait bien saisi que dans ce Léonard il y avait du Valéry et que grâce à cette rencontre intellectuelle le jeune poète s'était acheminé vers une voie nouvelle et séduisante.

(3) Lettre de Mallarmé du 6 septembre 1895, *Stéphane Mallarmé-Paul Valéry. Autour de moi et la main. Correspondance*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety et Bertrand Marchal, Éditions Fata Morgana-Musée Paul Valéry, Montpellier, 2017, p. 45.

COMMENT DÉFINIR LÉONARD POUR VALÉRY ?

Je tâcherai de donner une réponse sachant qu'elle ne sera que partielle. Trop nombreuses, vastes et importantes sont les études et les recherches sur les écrits de Valéry concernant Léonard pour imaginer que l'on puisse épuiser la question dans l'espace d'une communication. Mon intention n'est que celle de montrer que beaucoup de travail reste encore à faire pour comprendre la puissance de ce que l'on peut bien définir comme un mythe valéryen agissant dans les écrits poétiques aussi bien que dans le grand projet des *Cahiers*, conçu dès 1894 pour dresser les *Tabulae* des tentations de l'esprit. Un projet de dialogue entre soi et soi épuré de toute opinion, orienté vers les opérations et les formations. Un amas de notes, selon la définition que Valéry lui-même a donnée. Des notes sur soi et pour soi ou pour un lecteur qui ne viendra peut-être pas, dont le désordre dessine une topologie mentale qui ressemble beaucoup à ce *raccolto senza ordine* [ce recueil sans ordre] que son Léonard a laissé (4).

Mais qu'est-ce véritablement que Léonard pour Valéry ? C'est dans l'articulation entre création poétique et pensée politique qu'il faut se situer pour tenter de donner une réponse qui indique un espace à creuser. Dès le début Léonard est pour Valéry un *condottiere*, un guide, selon le sens littéraire ancien du mot italien, celui qui cherche l'essentiel, la perfection dans l'action. « Condottieri. Léonards », lit-on dans un des *Cahiers* (5).

(4) Valéry connaissait bien ce fragment, reproduit dans le volume *The literary works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.-P. Richter, London, 1883, vol. I, p. 12, et repris par Edmondo Solmi dans *Leonardo da Vinci, Frammenti letterari e filosofici*, trascelti da Edmondo Solmi, Firenze, G. Barbèra Editore, 1908, p. 108 (voir A. Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Lecture, interprétation, création*, Paris, EAC, 2019).

(5) Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, édition CNRS, 1958, vol. IV, p. 439.

Et encore :

Et que me fait à moi, cette Troie... que m'importe ce parti ?
je ne juge pas son objet, mais son acte, et son art. Un drapeau
quelconque, mais une victoire organisée.
Ceci est science, ceci est art... qu'importe – c'est la perfection,
l'essentiel (6).

Si l'on se place dans cette perspective on lit *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en liaison avec *Une conquête méthodique* et on situe Léonard, dès le début, dans l'ensemble des réflexions valéryennes sur les troubles qui secouent l'Europe de la fin du XIX^{ème} siècle au deuxième conflit mondial.

En janvier 1897, Valéry publie dans la *New Review* un essai intitulé *La conquête allemande*. Il sort en français dans un numéro entièrement en anglais. Il montre le caractère déstabilisant et menaçant des puissances disposées sur l'échiquier européen. L'article est une sorte de réflexion sur l'Europe qui laisse apparaître une Germanie inquiétante. Une puissance qui s'organise, se renforce, s'arme sous le regard distrait de la France et de l'Angleterre.

Valéry concentre son regard d'abord sur l'organisation commerciale et industrielle de l'Allemagne, une organisation aussi « redoutable que son armée de 1870 », résultat d'une application constante et méthodique. Le général Moltke lui semble le symbole de cette puissance, un général doué d'un esprit bridé par la discipline. À cet homme qui craint le hasard et qui élabore sa stratégie assis à un bureau, Valéry oppose Napoléon et Léonard, deux hommes méditerranéens dont l'intelligence est accompagnée de la curiosité. Deux hommes visités par le génie, c'est à dire doués de force imaginative et capables de pousser à la limite la puissance de l'esprit, alors que le général n'est habité que par la prévision et le calcul. L'essai changera de titre en 1924 et deviendra *Une conquête méthodique*.

(6) *Ibid.*

Léonard est pour Valéry une intelligence dont il cherche à suivre les opérations, un esprit libre, un « seigneur souverain de l'intellect », qui suit ses proies sans « s'inquiéter des clôtures et des bornes » et n'a pour but que l'action créatrice (7). Si face au vide entre deux montagnes il réduit l'espace en jetant un pont, si voyant les oiseaux faire des acrobaties dans le ciel il dessine des ailes mécaniques, s'il projette le détournement d'un fleuve il ne poursuit que le possible à chaque instant. D'autres ont cherché à appliquer ses études à des fins qui sortaient de la pure spéculation et de la création. D'autres ont utilisé ses machines admirables pour dominer, pour attaquer ou inonder des terres alors qu'elles n'étaient créées que pour des fêtes surprenantes.

De cet homme Valéry veut faire connaître non seulement la pensée mais aussi le style de sa prose. C'est dans cette perspective qu'il se situe entre 1905 et 1908 lorsqu'il entame la traduction des *Carnets* à partir de la transcription du philologue Charles Ravaisson-Mollien. Il traduit un ensemble de textes choisis, et la traduction prend pour lui la forme d'une herméneutique comportant une fusion avec l'esprit de l'auteur et la matière du texte. Un exercice interprétatif qui sera fondamental pour l'élaboration de la théorie de la traduction qu'il explicitera dans deux essais que l'on peut compter aujourd'hui parmi les formulations les plus intéressantes en traductologie: *Un poète inconnu : le Père Cyprien*, sur la traduction du *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, publié le 15 mai 1941 dans *La Revue des Deux Mondes*, et les *Variations sur les Bucoliques*, qui sortiront comme préface à la traduction des *Bucoliques* de Virgile, réalisée en pleine guerre en 1942. Dans le premier essai, Valéry analyse le travail d'un traducteur, le père Cyprien, dans le second il analyse son propre travail de traducteur. Un linguiste sensible aux opérations herméneutiques de la *translatio*, comme George Steiner, n'a pas manqué dans son *After Babel* de mettre Valéry à côté de Saint Jérôme, Luther, Dryden, Hölderlin, Novalis, Schleiermacher, Nietz-

(7) Léonard de Vinci, *Carnets*, *op.cit.*, p. 102.

sche, Ezra Pound, Mac-Kenna, Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Quine, les seuls – selon lui – qui ont su sortir du champ des annotations pragmatiques pour donner un aperçu sur les opérations cognitives (8).

Je n'insiste pas sur l'apport de la traduction de Léonard à l'édifice théorique valéryen bâti principalement dans les deux essais et dans les réflexions éparses dans les *Cahiers*, j'en ai déjà parlé dans le volume *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Lecture, interprétation, création* et dans plusieurs articles (9).

Le chantier Léonard s'ouvre à nouveau en 1919 lorsque Gallimard propose à Valéry de publier en volume *l'Introduction*. Valéry hésite. Ses vues ne peuvent pas se traduire en termes de simple réédition. Depuis quelque temps il est séduit par un nouveau dessin esthétique fondé sur la reprise, la continuation et l'élargissement. Ce qu'il appelle le « goût moderne » lui semble fondé uniquement sur l'excitation (10), et à cela il veut opposer une écriture qui au lieu d'effacer et de radier veut récupérer et reprendre sous forme de variation :

Le "nouveau éternel" de la belle chose n'est pas fondé sur le changement pur, la surprise – mais sur la reconstitution intime de quelque chose, d'un appétit. Plus on la regarde et plus on la possède, moins encore on la possède (11).

Le recommencement, la relance permettent de voir plus précisément l'objet, de demeurer dans l'observation pour apprécier les détails, les particularités. Le développement, comme éloignement permettant de mieux focaliser l'objet,

(8) George Steiner, *After Babel, Aspects of Language and Translation*, London, Oxford University Press, 1975, p. 269.

(9) Voir par exemple : Antonietta Sanna, *Paul Valéry traducteur de Léonard de Vinci. Lecture, interprétation, création*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2019 ; « La traduction comme transmutation », R. Vignest (dir.), *Italie-France : littératures croisées*, Paris, Garnier, 2021, p. 229-240.

(10) Cahier 87, nafr. 19293, f. 2r. (Cahier CCXCIII, 1918-1919).

(11) *Ibid.*, f. 13r.

est la voie qu'il entreprend pour prendre en considération le projet de Gallimard. *Note et digression* (au singulier) sera le titre à travers lequel il explicitera sa nouvelle manière de concevoir l'œuvre d'art. Fini avec l'œuvre unique, isolée, l'*unicum*. L'œuvre devient travail, note en marge dressée au fur et à mesure que la lecture de l'ancien texte commence, relecture qui suscite l'écriture, la fait resurgir et détermine une errance qui éloigne des contraintes du texte clos et ouvre à des développements inexplorés.

Relisons l'exergue tiré de l'*Avant-propos* de la *Damnation de Faust* de Berlioz qui précède *Note et digression* :

Pourquoi l'auteur, dit-on, a-t-il fait aller son personnage en Hongrie ?

Parce qu'il avait envie de faire entendre un morceau de musique instrumentale [...]. Il l'eût mené partout ailleurs, s'il eût trouvé la moindre raison musicale de le faire (12).

C'est la divagation, autrement dit la digression, qui permet d'aller partout ailleurs, de mettre à distance l'objet fini et refaire le travail.

Contre les vomissements de mots et l'évacuation du sens dans l'art, poursuivi par ce qu'il a appelé le « goût moderne », il invoque la rigueur la plus obstinée. Au moment où la génération sortie du désastre cherche le scandale et démolit le langage pour dénoncer l'effondrement d'un monde, Valéry jette les bases d'une poétique fondée sur la conscience des opérations. La seule, pour lui, qui garantit une liberté positive, « la liberté apparente n'étant que de pouvoir obéir à chaque impulsion de hasard », une liberté qui « enchaîne autour du même point, comme le bouchon sur la mer, que rien n'attache, que tout sollicite, et sur lequel se contestent et s'annulent toutes les puissances de l'univers (13) ».

(12) *Note et digression*, *Œuvres*, édition, présentation et notes de M. Jarrety, Paris, Le Livre de Poche, 2016, vol. I, p. 821.

(13) *Ibid.*, p. 834.

1919 : est une date fondamentale. Entre avril et mai de cette année, Valéry donne deux articles à la revue *Athenaeum*: « The spiritual crisis » et « The intellectual crisis ». « Nous autres civilisations nous savons maintenant que nous sommes mortelles... », écrit-il dans ces pages à l'accent un peu nietzschéen, un peu spenglérien. En août les deux textes paraissent sous forme de lettre dans la NRF.

Toute l'Europe se mobilise pour sortir du malaise du désastre. La France et l'Italie se lancent dans des activités qui encouragent le développement d'un nouvel humanisme. Cette date coïncide avec les célébrations pour le IV^e centenaire de la mort de Léonard au château de Cloux. Unies autour de leur latinité, la France et l'Italie se font concurrence dans l'appropriation de leur symbole de renaissance. Du mois de mai au mois de juillet, le Musée du Louvre organise une grande *Exposition d'œuvres de Léonard de Vinci*. L'Italie de son côté organise de grandes manifestations à Milan, lieu de la cour de Ludovico il Moro et de la famille Sforza, et surtout siège de l'Ambrosiana, la bibliothèque qui gardait les manuscrits léonardiens réquisitionnés par ordre de Napoléon. La revue *Emporium*, avec l'apport de Luca Beltrami, consacre cinq numéros aux célébrations léonardiennes. La Reale Commissione Vinciana et l'Istituto Vinciano, dirigé par Mario Cermenati, soulignent l'appartenance à l'Italie du génie de Vinci.

Maurice Mignon, du côté français, réunit les noms des léonardiens le plus brillants des deux pays pour étoffer un volume italo-français sur le génie de Vinci. Séailles, Cermenati, De Toni, Duschesne y participent (14). Edouard Schuré s'impose de créer un axe culturel avec l'Italie indiquant Léonard comme symbole capable de donner vie à une Europe nouvelle :

Léonard nous apparaît, aujourd'hui, comme la plus illustre incarnation d'une idée impérieusement actuelle, à savoir : l'in-

(14) Maurice Mignon, *Léonard de Vinci*. Articles recueillis par M. Mignon, Rome, Éditions de la *Nouvelle Revue d'Italie*, 1919.

time et nécessaire coopération de l'âme italienne et de l'âme française. De légers nuages peuvent bien passer, de temps à autre, sur telle alliance, mais elle est indissoluble parce qu'elle est fondée sur les plus hauts intérêts de l'humanité et sur la tradition gréco-latine, qui s'identifie avec celle de la civilisation (15).

Les journaux de l'époque n'arrêtent pas de parler des grandes manifestations à Rome, à Milan, à Paris, à Amboise, pendant que les éditions autour du sujet Léonard ne cessent de se multiplier. Les titres de Péladan, la réimpression des deux volumes du *Roman de Léonard de Vinci* de Merejkowski ne sont que parmi les plus cités. L'écrivain russe incite astucieusement à placer l'œuvre de Léonard entre mythe et histoire, utilisant les paroles de Francesco Melzi, le disciple de Léonard le plus fidèle :

tout le monde [...] regrettera la perte d'un homme tel que lui, et que la Nature ne saura plus créer. Que le Dieu Tout-Puissant lui donne paix éternelle (16).

Le Temps du 13 mai rend compte de la cérémonie solennelle au Capitole à Rome, à laquelle ont assisté le roi, des notabilités politiques, artistiques et littéraire, des orateurs de l'Académie française et de la Sorbonne.

Le Temps du 15 avril informe que le Louvre réserve une salle entière, la troisième salle de la peinture, à l'œuvre de Léonard, avec quelques dessins et peintures et en particulier la *Joconde*, dont l'inauguration se tiendra le 2 mai à la présence du Président Poincaré.

Le 21 mai le *Gil Blas* annonce la mort de Charles Ravaisson Mollien « qui se consacra au déchiffrement et à la traduction des manuscrits de Léonard de Vinci ». Nombreux sont les événements et les sollicitations, destinés à un pu-

(15) Edouard Schuré, *Les prophètes de la Renaissance*, Paris, Perrin, 1926, p. 95.

(16) Dmitry de Merejkowsky, *Le Roman de Léonard de Vinci*, Paris, C. Lévi, 1902 (réédition en 1919).

blic désormais vaste, diffusant l'œuvre de Léonard et ses écrits. Et dans ce contexte, le 21 octobre *Le Temps* annonce : « M. Paul Valéry, le poète de la *Jeune Parque* et des *Odes* publie cette semaine son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*. L'annonce est insérée parmi les informations sur les grandes célébrations du IV^{ème} centenaire.

Valéry ne cache pas que Léonard est un mythe dont la civilisation a besoin. « Plus on va, plus précisément il grandit » affirme-t-il (17). Mais ce mythe est « plus étrange que tous les autres » et il convient de le déloger de la fable pour le replacer dans l'histoire.

Avec cette "note" et cette "digression", construites autour de la pratique de la reprise, de la variation et du déjà écrit, l'essayiste-poète élabore une forme d'écriture extrêmement moderne qui intégrera sous peu le fragment, le fragmentaire, l'histoire brisée et l'aphorisme dont on trouve des exemples disséminés dans les pages des *Cahiers*, comme dans ce texte :

Sans l'oiseau, l'homme n'eût jamais songé à voler. Il s'est fait envie de ces mouvements (18).

L'année 1928 marque une autre ouverture du chantier Léonard. Le 23 juin Valéry reçoit une lettre sur papier entête de la revue «*Solaria*», une importante revue florentine qui cherche à développer un dialogue avec et autour de l'Europe. La lettre est envoyée par un de ses plus brillants collaborateurs : Leo Ferrero, auteur d'un livre intitulé *Léonard de Vinci ou l'œuvre d'art*. Il demande à Valéry une préface. Surpris par la force de ce jeune esprit, le poète lui envoie le texte *Léonard et les philosophes* qui paraîtra aussi dans le volume XVIII de la revue *Commerce*, la revue européenne et européiste à laquelle Valéry collabore à côté de la princesse de Bassiano, Marguerite Caetani, avec Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue et incognito Saint-John Perse.

(17) Paul Valéry, *Œuvres*, cit., vol. I, p. 864.

(18) Paul Valéry, *Cahiers*, cit., vol. VII, p. 390.

De plus en plus orienté vers les questions politiques, Valéry écoute avec attention Léo Ferrero, fils de l'historien Guglielmo Ferrero et de Gina Lombroso et petit-fils de Cesare Lombroso. La famille est réfugiée en France pour échapper à l'oppression fasciste. C'est le discours philosophique et politique qui l'intéresse. Dans une note du dossier Léonard de cette époque, Valéry écrit : « Léonard [...] le type même de l'esprit européen », « L'homme complet », « un des fondateurs de l'Europe », « Léonard – pas d'analogie hors l'Europe (19) ».

Dans les pages de ce nouveau Léonard, Valéry se montre philosophe pour nier la philosophie et son texte antiphilosophique devient un chef-d'œuvre de philosophie, mais de philosophie sceptique, dira à partir des pages de la revue *Solaria* Aldo Capasso (20). Un scepticisme dont l'Europe entière a besoin.

En 1942 c'est encore une fois dans le grand bouleversement de la guerre que Valéry fait retour à Léonard et écrit en pleine occupation la *Préface aux Carnets*.

Encore une fois Léonard est proposé comme l'homme européen, incarnation à la fois de l'effervescence de la Renaissance et de l'archétype du génie universel. Dans ce texte, qui est plus qu'une simple préface, Valéry cite la grande Exposition Vinci de Milan de 1939, consacrée à la reconstitution des machines qu'il a inventées. L'exploitation à des fins politiques de l'œuvre de l'artiste-ingénieur dans l'Italie de Mussolini ne lui échappe pas.

Le fascisme utilisait avec grande maîtrise les nouveaux systèmes de communication à des fins éducatives et surtout de propagande. Ainsi le *Cinegiornale*, né vers la fin des années Vingt, est utilisé le 28 juin 1939 pour célébrer Léonard comme exemple de la grandeur et de la créativité italiennes

(19) Paul Valéry, « Léonard de Vinci », II, Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France, N.a.fr. 19055, f. 131r, 134r, 136r, 188r.

(20) Aldo Capasso, *Paul Valéry. Léonard et les philosophes*, *Solaria*, V, 1, 1930, p. 50-53.

qui pour le Duce et ses hiérarques ne sera ni punie ni limitée par les puissances qui agitent la menace d'un embargo commercial contre les projets impérialistes fascistes :

accanto ai capolavori d'arte figurativa del Maestro sono raccolti in perfette ricostruzioni i modelli di macchine che egli progettò. La scienza idraulica, l'arte militare, la meccanica, gli studi per il volo umano hanno trovato nel genio di Leonardo un precursore che oggi con questa mirabile mostra viene finalmente posto agli occhi di tutti nella sua piena luce (21).

Valéry commence sa *Préface* avec la tonalité stylistique de la fable pour soustraire Léonard au contingent et le situer dans l'abstrait : « Il y eut une fois Quelqu'un qui pouvait regarder le même spectacle ou le même objet, tantôt comme l'eût regardé un peintre, et tantôt en naturaliste ; tantôt comme un physicien, et d'autres fois, comme un poète ; et aucun de ces regards n'était superficiel (22) ».

Le Léonard de 1942 n'est plus le Léonard philosophe de 1929. C'est un penseur pour qui tout est problème. Problème non pas dans le sens de phénomène à traiter par voie de raisonnement et de système d'idées, mais « problèmes définis [...] par la possibilité de les résoudre par quelque construction ou fabrication (23) ». La puissance de ce génie – conclut Valéry – a eu besoin de quatre cents ans pour être libérée du jugement invalidant de son époque qui ne voyait dans sa manière d'interroger le monde qu'un assemblage de chimères. Il a fallu des dizaines de générations de chercheurs de vérités pour montrer que les résultats qu'ils attendaient étaient déjà à leur portée depuis longtemps.

(21) «À côté des chefs d'œuvre de l'art figuratif du Maître, sont réunis dans de parfaites reconstitutions les modèles des machines qu'il a conçues. La science hydraulique, l'art militaire, la mécanique, les études pour le vol humain ont trouvé dans le génie de Léonard un précurseur que cette admirable exposition montre à tous en pleine lumière », *Cinegiornale*, 28/06/39, Istituto Luce, Roma.

(22) Léonard de Vinci, *Carnets, op.cit.*, Préface de Paul Valéry, p. 101.

(23) *Ibid.*, p. 105.

L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Note et digression, Léonard et les philosophes, la Préface aux Carnets, sont des textes cités et connus par les grands spécialistes de Léonard, par les historiens de l'art et par les philosophes. Ces textes sont fondamentaux pour les spécialistes de la littérature aussi car le chantier Léonard soulève des questions de poésie importantes. Lorsqu'on entre dans ce chantier, ou pour mieux dire lorsqu'on sort de ce chantier, on s'interroge sur le texte d'origine. Quel est-il ? Quel est son statut ? Valéry nous apprend par cette écriture cyclique que le texte est le lieu de la transformation, de la bifurcation et de la relance d'une matière provenant d'un gisement fait d'un immense réseau de voies horizontales et verticales.

Antonietta SANNA

LA MÉTAPHYSIQUE VALÉRYENNE DU REGARD EN TANT QUE REPRÉSENTATION DU POUVOIR DE L'ESPRIT

Communication de Mme Cornelia KLETTKE

(Université de Potsdam)

Au LXXIII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2021

LA GÉOMÉTRISATION DU VISIBLE

Dans la conception de Valéry, l'objectivité résulte de la multitude potentiellement infinie des manières de voir. La perception de l'absolu correspond au *point de vue* de l'observateur depuis la position de l'extérieur : c'est le « *point de vue des points de vue* (1) », que Nicole Celeyrette-Pietri appelle avec Valéry aussi « *point de vue angélique* », le *point de vue* d'un premier observateur, immobile et absolu, puisqu'il est extérieur (2). Ce *regard d'ange* devient dans l'imagination de Valéry le promoteur du mouvement du cosmos.

(1) Cité chez Jürgen Schmidt-Radefeldt, « La théorie du *point de vue* chez Paul Valéry », *Paul Valéry contemporain*, éd. par Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 237-249, ici p. 249.

(2) Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le Moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 120.

L'esprit de Valéry tourne, sous la forme de nombreuses variantes, autour des possibilités de se rapprocher du « point de vue angélique ». La quête de l'objectivité traverse les *Cahiers* et trouve un écho littéraire dans les personnages « démoniaques » de Léonard, Monsieur Teste et Faust. Dans la réflexion de Valéry, le *point de vue* de l'ange se range au niveau de l'expérience possible d'une créature humaine aux airs divins qui ne perçoit plus que des formes intelligibles. L'idéal valéryen de l'« homme tout intelligence » (C Pl. I, 337) est gouverné par le regard classificateur du *Moi fonctionnel*, qui métamorphose tous les phénomènes de l'esprit en éléments d'un système fermé de transformations. La vision d'un tel monstre intellectuel se manifeste déjà dans la figure de Léonard, que Valéry, en abstraction de l'apparition historique unique de Léonard de Vinci – mais en se basant évidemment sur des réminiscences des créations de cet esprit mathématique – élève au-dessus du degré de génie humain supérieur et qu'il fait l'incarnation du signe du « pouvoir de l'esprit » (CE I, 1155) en tant que système de pensée (3). Ainsi, la conception valéryenne de l'« homme tout intelligence » se rapproche involontairement de l'Übermensch nietzschéen, pour qui la connaissance humaine est la manifestation de la volonté au pouvoir. Une sorte d'« hyperconscience (4) » permet à l'esprit pur de parvenir – grâce à des analogies et des équivalences – à une combinatoire complexe et accomplie et de s'approprier le plus haut degré de symétrie en tant que principe d'ordre supérieur sur lequel est fondée la nature. Léonard, en tant que porteur de cette structure accomplie de l'esprit est dans l'imagination de Valéry doté d'une vue hypertrophiée, pour ainsi dire divine. Son regard, dans lequel se rejoignent l'ivresse du voir et la construction géométrique, englutit le monde du visible afin de le transformer en son univers combinatoire de l'esprit.

(3) Au regard de la combinatoire de l'esprit, Valéry cite Aristote, Lulle et Leibniz (C Pl. I, 811). En ce qui concerne les marches de la symétrie, Celeyrette-Pietri [*op. cit.*, p. 20 ; 23, note 39] renvoie à l'intertextualité avec l'angéologie de Thomas d'Aquin, avec la monadologie de Leibniz ainsi qu'à Mallarmé et Goethe.

(4) Cf. N. Celeyrette-Pietri : « Moi superconscient », *ibid.*, p. 20.

Dans la scène de l'opéra de *Monsieur Teste*, la stratégie d'une géométrisation du visible est reflétée à l'aide du dédoublement du narrateur-personnage et de Monsieur Teste. La combinatoire du regard, suscitée par la perception sensorielle de l'œil lors de l'observation du public, provoque avec les stratégies de la transformation, de la simplification et de la généralisation une réduction des spectateurs à des unités uniformes dans un système reposant sur un *point de vue* mathématique (cf. C Pl. II, 994 sq.).

Le regard de la généralisation simplifiante en tant que représentation du pouvoir de l'esprit transforme depuis une position plus élevée, c'est-à-dire « d'en l'air », l'agencement en ordre de bataille de deux armées ennemies en une figure géométrique, dont il enregistre la dissolution et le déplacement depuis un *point de vue géométrique* :

Voici une bataille complète. Voyons-la d'en l'air. / Nous ignorons ce que c'est que vainqueur et vaincu, et même se battre. C'est la déformation d'un ensemble qui nous occupe. / Une sorte de figure géométrique dessinée sur une surface bossuée, poilue etc. Elle subit une déformation et un déplacement – (C int. III, 94) (5).

S'il s'agit ici d'une « analyse pour ainsi dire abstraite des rapports de force (6) », l'« esprit géométrique » de la scène de l'opéra s'adonne – partant de l'observation du public – à un *jeu* intellectuel évidemment ironique. Au travers des réactions du public, le narrateur-personnage transforme dans le redoublement avec le personnage de Monsieur Teste la pièce véritable qui a lieu sur la scène et reste invisible, en une *comédie de l'intellect* grâce à des opérations abstraites de l'esprit. Tandis que les spectateurs, livrés aux chocs psychiques du spectacle, se fondent aux yeux du narrateur-

(5) Au sujet de cette problématique, cf. Nicole Celeyrette-Pietri, « Die abstrakten Modelle der politischen Analyse. Methodische Betrachtungen der Welt », partie « Krieg », *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*, éd. par Jürgen Schmidt-Radefeldt, Tübingen, Stauffenberg, 1999, p. 33-36.

(6) *Ibid.*, p. 33.

personnage en une masse indiscernable en raison de l'uniformisation de leurs émotions les plus intimes provoquée par la synchronisation de leur expérience, l'esprit du narrateur-personnage, lui, savoure de manière égotiste du haut de son *point de vue* sa supériorité et éprouve une euphorie lors de l'exercice ludique de ses opérations intellectuelles. Cet état d'excitation est projeté au niveau physique avec la circulation sanguine accélérée de Monsieur Texte : « Il était rouge » (*La Soirée avec Monsieur Texte*, CE II, 20).

Le point de départ du jeu intellectuel du narrateur-personnage est la combinaison mentale de figures géométriques : le cube, les surfaces qui se superposent (c'est-à-dire les étages de l'opéra), les lignes et les cercles. Une foule humaine, les spectateurs, s'entasse dans un espace intérieur. L'ensemble des spectateurs est survolé par le regard du narrateur-personnage qui accomplit ainsi l'acte d'une géométrisation des processus psychiques. Le regard fonctionnel du narrateur-personnage conçoit un nouveau système d'ordre pour la foule réunie en aspirant sur la base des catégories du physique, de l'intellect et de la psyché, qu'il connote avec les fonctions de la maladie, de la théorie et du vice, selon le principe simple de l'association du même avec le même, à une stratégie d'enchevêtrement complexe. À l'aide de cette combinatoire, une nouvelle trame pour une stratification sociale est potentiellement sondée.

« L'ASCENSION » EN TANT QUE PROGRÈS DE LA CONNAISSANCE

La stratification de la salle de l'opéra, traduite depuis la position de l'observateur ou du témoin passif (le narrateur-personnage et Teste) en structures de la physique, de l'intellect et de la psyché, forme une allégorie de la conscience réflexive avec ses instances des actes de la conscience (les réflexes de la physique et de la psyché ainsi que les processus mentaux avec la formation théorique), de l'observation (l'observateur de premier ordre : Monsieur Teste), de l'observateur de l'observation (l'observateur de deuxième

ordre : le narrateur-personnage), de sorte qu'il en résulte une représentation allégorique de la structure infinie d'une mise en abyme du *je me vois me voir*. La « composition » de cette *comédie de l'intellect* se compose de l'ambivalence entre le voir et l'être vu, le parler et l'entendre, la parole et l'ouïe, la question et la réponse, la réception et la production (ou la reproduction) en tant que structure dialogique de la conscience (cf. C Pl. II, 224 sq.) (7).

La dramaturgie de la scène de l'opéra en tant que *comédie de l'intellect* repose sur l'interaction du *Moi dédoublé* (narrateur-personnage/Monsieur Teste) et de la *combinatoire du regard*. Le jeu obtient sa dynamique à travers les mouvements du regard et le changement du *point de vue*. La conscience supérieure d'un esprit génial aspire à une association totale dans un système qui intègre tout, dans lequel même l'hétérogène peut être incorporé. Cette idée est ici suggérée par le regard du narrateur-personnage qui est transcendé dans le domaine cosmologique, décrit les courbes des planètes et semble pour ainsi dire imiter le *regard de l'ange*. La métaphore du *point de vue* élevé symbolise la possibilité d'une vue d'ensemble mentale (cf. C Pl. II, 219 sq.).

Le processus de la modification de la manière de voir implique une 'ascension', dans la mesure où le mouvement, en transformant le tout en partie, suggère un progrès de la connaissance. La façon de fonctionner de la conscience se compose ainsi d'une extension constante de l'horizon à travers les actes de la *transcendance* (8) de la manière de voir,

(7) La structure dialogique de la conscience trouve une analogie dans la « double vue » (C int. II, 236) en tant qu'ambivalence de la vue, à laquelle correspond la combinaison de deux images rétinienne différentes en raison du doublement de l'œil humain. (Cf. *L'iconographie chrétienne*, selon laquelle Dieu n'a qu'un œil).

(8) La tendance d'un passage immédiat et rapide d'un ordre à un autre est qualifiée par Valéry de *transcendance*, par déconstruction de la notion de transcendance traditionnelle. Cf. C XXIII, 742 et *Monsieur Teste, Extraits du Log-Book*, CE II, 44. Pour plus de détail, cf. Cornelia Klettke, « Aspekte einer 'Kunst' des Sehens : Zu Paul Valéry's Philosophie des Blicks », *Paul Valéry. Philosophie der Politik, Wissenschaft und Kultur*, éd. par Jürgen Schmidt-Radefeldt, Tübingen, Stauffenburg, 1999, pp. 101-127, ici p. 104-107.

dont la possibilité à expérimenter l'infini s'avère cependant être une illusion :

J'évoque quelquefois à ma pensée d'un moment, cette étrange hiérarchie infinie de témoins l'un de l'autre dont l'étagement constitue la Conscience ; n'étant point de sursaut hors de l'instant, point de jugement du jugement qui vient d'être prononcé, point de spectateur du regard qui vient d'avoir lieu, point de dimension *de plus* qui ne s'y place, et ne refoule les précédents.

Mais l'infinité n'est qu'illusion.

La « conscience » est ce au regard de quoi, quoi que ce soit peut être substitué par autre chose (C Pl. II, 220).

L'idée du 'témoin' en tant que métaphore de l'autoscopie de la conscience est fictionnalisée dans *Monsieur Teste*. En tant que 'témoin' dans le cadre de l'analyse de la conscience, le personnage représente un premier degré dans le processus de la quête de l'objectivation. Sa vision est cependant transcendée à travers le *point de vue* du narrateur-personnage qui, depuis son point fixe, aspire par la rotation du regard, évoquant une spirale, au *point de vue* de l'« ange » en tant qu'objectif du désir de l'universalité de la manière de voir.

L'objectivité parfaite ne pourrait être atteinte que lorsque tout sera élevé au rang d'objet de l'observation d'un dernier témoin pour ainsi dire divin, qui adopterait alors un *point de vue* absolu. Avec la réduction de l'être humain au « système Œil » (C XVIII, 457), auquel est opposé le « système de choses », la définition de Valéry de l'objectivité se dégagerait comme une rupture nette entre ce qui est observé et l'observateur : « [...] séparer nettement ce qui est observé de ce qui observe » (C VII, 651). Le concept de l'objectivité exige que l'homme « se retire de son esprit – que son esprit soit système de choses » (C VIII, 458). Un arrêt de la conscience à la position zéro et une séparation radicale entre le Moi pur et le « reste » est cependant vu par Valéry comme une illusion : « L'objectivité parfaite, division radicale du moi-pur (= 0) et du Reste-qui

est Tout – n'est qu'entrevisible » (C XXVI, 531). En raison du mouvement comme principe actif de la conscience, le point de vue au sens d'une spirale de témoins potentiellement infinie ne cesse de se déplacer, de sorte que la fin du geste du je me vois me voir se soustrait à l'infini.

Valéry reconnaît et décrit l'impasse de la quête de l'objectivité, tout en examinant les possibilités de l'esprit dans tous les sens, et repousse ainsi des frontières qui pourraient ouvrir de nouvelles perspectives à la conscience.

L'HOMME (IM)POSSIBLE, MONSIEUR TESTE : CHIMÈRE, FANTÔME ET DÉMON

Pour son jeu intellectuel avec les possibilités de l'esprit humain, Valéry imagine le personnage de Monsieur Teste comme un partenaire de conversation du narrateur-personnage, un témoin et potentiel maître du jeu. Sur cette forme fantomatique – certes fictive – de sa conscience (*Pour un Portrait de Monsieur Teste*, CE II, 64), une figure sans reflet qui se soustrait à toute représentation définitive et dont les portraits diffèrent potentiellement à l'infini, Valéry projette son *Moi*, de sorte qu'avec cet *Alter ego* fictif sont personnifiées la mise en dialogue, la description (en raison du statut de témoignage) et la remise en question des processus de la conscience. L'auteur qualifie sa création de personnification d'« *Idées Monstres* » (*Monsieur Teste*, « Préface », CE II, 13), pour ainsi dire une espèce de monstre d'idées (9), un terme qui exprime aussi bien la virtualité que le génie supérieur et le démoniaque :

Car il n'est point autre que le démon même de la possibilité. Le souci de l'ensemble de ce qu'il peut le domine. Il s'observe, il manœuvre, il ne veut pas se laisser manœuvrer. Il ne connaît que deux valeurs, deux catégories, qui sont celles de la conscience réduite à ses actes : *le possible* et *l'impossible* (CE II, 14).

(9) La traduction allemande de Max Rychner (« *Ideenungeheuer* ») dans l'édition de Francfort des *Werke* 1, 304 nous semble pertinente.

Avec l'association des catégories contradictoires du possible et de l'impossible, Valéry se risque à créer un personnage fictif doté d'une structure de la conscience paradoxale, avec lequel il peut s'adonner au plaisir divin de ses jeux intellectuels aventureux aux frontières des capacités de l'esprit humain. Monsieur Teste est à la fois l'homme possible et impossible. Confronté à la réalité, il incarne une impossibilité, une personnification de la potentialité pure, de l'existence de laquelle il transmet de sérieuses impressions à la conscience :

En réalité, j'ai procédé en ajustant ensemble un nombre suffisant d'observations immédiates sur moi-même pour donner quelque impression d'existence possible à un personnage parfaitement impossible (10).

En ce qui concerne l'impossible, il en va moins du contraste avec la réalité en tant que ce qui est faisable, et donc le réel et l'utopie, que de la négation du réel en faveur du possible.

Valéry projette sur la figure de Monsieur Teste sa souffrance provoquée par la dualité entre les facultés d'un esprit à la recherche de l'épuisement de la potentialité et les limites du corps, voué à la souffrance en raison de son caractère éphémère. Monsieur Teste entreprend d'éclairer les pénombres de la souffrance grâce au regard vers l'intérieur. L'observation de la douleur amène une illumination du corps sous la forme d'« éclairs », de brèves « éclaircies », qui produisent au sens du déplacement constant du *point de vue* de multiples formes, qu'il qualifie de « géométrie de ma souffrance » :

J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair ; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces

(10) Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 227.

figures vives ? cette géométrie de ma souffrance ? Il y a de ces éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre, – d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent *incertain* (*La Soirée avec Monsieur Teste*, CE II, 24).

Par suite de Nietzsche, le regard de la connaissance se compose ici de l'illumination des abîmes, ce qui est également exprimé par la métaphore de l'arbre qui cherche la lumière à l'aide de ses racines et non de son feuillage. Paradoxalement, la quête métaphysique mène dans les profondeurs, où la pensée rencontre les réflexes de son corps (*cf. Lettre de Madame Emilie Teste*, CE II, 30).

LE RAPPORT ENTRE LA DÉMONIE, L'OPTIQUE ET L'ÉCRITURE

La vue d'ensemble de l'observation de la salle de l'opéra et de l'exploration de la souffrance à l'intérieur du corps suggère l'interchangeabilité de l'intérieur et de l'extérieur au vu des opérations du regard. Grâce à la rapidité magique de l'hippogriffe – qui est apparenté à Pégase – et la multitude de formes de la chimère en tant que métaphore pour les simulacres virtuels, Monsieur Teste imite le *Moi* qui peut modifier le *point de vue* à la vitesse de l'éclair. La rapidité du changement de *point de vue* permet par la multiplicité des perspectives la potentialité infinie en tant que déconstruction de la transcendance et imitation du divin. Nous touchons ici le rapport fondamental de la conception de Valéry, à savoir celui entre la démonie, l'optique et l'écriture, que la note suivante tirée des *Cahiers* vient étoffer :

Conte, et optique

Optique. Le démon me dictait. Il me disait : Écris un conte (11).

(11) Ce passage d'introduction ne figure pas dans l'édition facsimilé. Dans l'édition des *Cahiers* de Judith Robinson il n'est cité qu'en tant que *variante du classement* dans les notes (C Pl. II, 1653). Dans l'édition de Francfort des *Cahiers/Hefte*, il est pris en compte dans le texte. Nous suivons cette proposition et insérons le passage dans le texte de l'édition française.

Conte – On décrit premièrement une roche marine où la lumière semble tinter – Et ceci assez longuement. Sur cette roche brille un pied que l'on fait voir, et ce pied conduit à un corps sur la peau duquel le soleil et les reflets de la mer se jouent ensemble.

Et ce corps bien dépeint, il faut arriver au visage et au regard et à *ce qu'il voit* ; et alors le reste du paysage, et à cette vue, se mêlent des pensées, et parmi ces pensées celles d'abord qui ont trait au corps et au lieu et à l'heure, et par là, de proche en proche à l'histoire.

Ou encore, et plus généralement, d'abord se fixer sur un objet quelconque – s'y absorber – se perdre en lui, – perdre tout ce qui ne passe pas par le point de convergence qu'il représente et entrer par ce point fixe dans un autre « monde »...

– À toute contemplation ou rêverie ou rêve – correspond un certain « point », une fixité, un croisement (C Pl. II, 1324).

Dans un premier temps, Valéry décrit la procédure de l'acte narratif comme un déplacement constant de la perspective. Ce processus optique est ici perceptible dans le rythme du langage, c'est-à-dire d'unités syntactiques, de sorte que dans le cadre de la processualité, le voir et l'écrire sont placés en analogie. Lors de la perception, le regard se déplace depuis le bas (position de l'homme : « roche marine »), passe par le *cap Pensée*, jusqu'à un *point de vue* qui est fixé à un niveau d'abstraction plus élevé. Ainsi, dans un deuxième temps, le récit glisse pour ainsi dire à travers le « point de convergence », de sorte que le vu est transcendé en faisant l'objet d'une modulation en une manière de voir universelle. La description de la procédure lors de la production d'un récit aboutit ainsi à la représentation autoréflexive du *point de vue* en tant que point de convergence et de croisement, ce qui fait que les actes de raconter et de percevoir fonctionnent en analogie d'une conception mathématique.

Depuis la perspective du *Moi*, c'est-à-dire vu depuis la conscience, le « point de convergence (12) » en tant que point fixe à travers lequel on, c'est-à-dire l'auteur, entre dans « un autre monde », constitue la frontière avec la potentialité. Les réflexions de Valéry tournent autour de ce point sous la forme de nombreuses variations :

Homme toujours debout sur le cap Pensée, à s'écarquiller les yeux sur les limites ou des choses, ou de la vue... (*Extraits du Log-Book*, CE II, 39).

Le regard étrange sur les choses, ce regard d'un homme qui ne reconnaît pas, qui est hors de ce monde, œil frontière entre l'être et le non-être, – appartient au *penseur*. Et c'est aussi un regard d'agonisant, d'homme qui perd la reconnaissance. En quoi le penseur est un agonisant, ou un Lazare, facultatif. Pas si facultatif (*Fin de Monsieur Texte*, CE II, 74).

Le rapport décrit dans la conception de Valéry citée plus haut entre l'optique et l'écriture gagne en complexité avec l'idée du démon, qui représente la fonction de l'origine ou du déclencheur aussi bien pour l'acte de la perception que pour celui de la pensée (« Le démon me dictait... »). Le démon apparaît ici comme la personnification mythifiée d'une source d'énergie à l'origine des mouvements (cf. *Quelques Pensées de Monsieur Teste*, CE II, 69 : « [...] nous sommes sources de mouvements »), qui, à la frontière de la potentialité, provoque la rotation des yeux pour leur permettre la perception du visible et suscite en même temps la *transcendance* : « *L'esprit est la possibilité maxima – et le maximum de capacité d'incohérence* » (*ibid.*). Cette incohérence repose sur le mouvement incessant de l'esprit (du *Moi*) qui est produit par le démon et qui est caractérisé par des passages directs d'une chose à l'autre, un franchissement d'ordres aussi différents que nombreux, un changement ra-

(12) En tant qu'allusion à la convergence au sens mathématique comme valeur limite *ex negativo*, cf. *Pour un portrait de Monsieur Teste*, CE II, 64 : « Bêtise, c'est-à-dire particularité opposée à la généralité. 'Plus petit que' devient le signe terrible de l'esprit. Le Démon des possibles ordonnés. »

pide du *point de vue*, l'accommodation, la rupture et la vue d'ensemble (cf. *Monsieur Teste*, CE II, 44). La force qui agit dans les blancs et les intervalles résultant de ces passages et de ces ruptures est comparable au principe actif de la *différance* de Derrida qui par le *mouvement génératif* produit les différences. S'impose alors à nous l'idée que le démon valéryen est admis dans le concept d'écriture de Derrida sous une forme démythifiée.

LE DÉVOILEMENT DU VISIBLE EN TANT QU'ILLUSION

Dans un fragment des *Cahiers* (C Pl. II, 1336 sq.), qui s'ouvre sur la question au sujet du « Daimôn – ? », le *personnage de l'Athikté* personnifie la « Divine Mélancolie » en vertu de l'imperfection de la création :

[...] cette créature est au-delà du possible.
Elle est donc hors de la vie et du monde –, mais cependant *vivante injure au Dieu*, car toute la Toute-Puissance ne peut rien pour racheter ce qui ne fut pas – et la tromperie du monde créé à l'égard des humains. Thème de l'impuissance divine (C Pl. II, 1337).

Face à Athikté, qui déplore la condition humaine, le *démon* représente le possible (« figure du possible ») en contrecarrant le divin.

Quand l'épuisement du champ du possible remplace le renoncement à la quête de l'immortalité, comme le suggère l'exergue du *Cimetière marin* empruntée à Pindare (*Pythiques*, III, 59-62) (« Ô mon âme chère, n'aspire pas à la vie immortelle, mais épuise le champ du possible ! » (13)), on y trouve toutefois la manifestation de la quête du poète – mais également du penseur – d'une universalité qui peut

(13) Cette traduction française a été empruntée par Valéry à l'édition de Pindare d'Aimé Puech dans la Collection Budé (Paris 1922).

être vue comme une provocation des Dieux (14). L'œil du démon qui met en mouvement le *Moi* supplée Dieu à travers la *transcendance*. Ainsi, Monsieur Teste en tant que personification du démon se rapproche pour ainsi dire également du divin :

J'ai donc fait lecture de votre lettre à M. Teste. Il l'a écouté lire sans montrer ce qu'il en pensait, ni qu'il y pensât. Vous savez qu'il ne lit presque rien de ses yeux, dont il fait un usage étrange, et comme *intérieur*. Je me trompe, je veux dire : un usage *particulier*. Mais ce n'est pas cela du tout. Je ne sais comment m'exprimer ; mettons à la fois *intérieur, particulier...*, et *universel !!! Ils sont fort beaux, ses yeux ; je les aime d'être un peu plus grands que tout ce qu'il y a de visible. On ne sait jamais s'il leur échappe quoi que ce soit, ou bien, si, au contraire, le monde entier ne leur est pas un simple détail de tout ce qu'ils voient, une mouche volante qui vous peut obséder, mais qui n'existe pas (Lettre de Madame Émilie Teste, CE II, 26).*

Ce qui est vu, le monde, devient au travers du regard de Monsieur Teste une « *mouche volante* », *c'est-à-dire une illusion optique obsessive. Cette métaphore, empruntée à l'ophtalmologie et utilisée pour qualifier une perception entoptique, se révèle être dans ce contexte ambivalente, puisque le signifiant suggère en même temps la signification du monde comme mouche, un effet grotesque qui implique une ironie métaphysique (15).*

(14) Les yeux de Faust ne s'orientent pas non plus sur l'individuel et le réel, mais sur le possible : « Mais qu'importe ce lieu ? Qu'importe ce qu'on voit ? VOIR suffit, et savoir que l'on voit... C'est là toute une science. [...] VOIR, c'est donc aussi bien voir autre chose ; c'est voir ce qui est possible, que de voir ce qui est... » (*Mon Faust*, CE II, 322). La 'science du regard' qu'il a développée équivaut, partant de la théorie du changement de perspective et du *point de vue*, à la transformation de ce qui est vu dans des catégories généralisantes.

(15) Au sujet de la métaphore de la mouche chez Valéry, cf. le passage « Mouches » (*Tel Quel*, « Rhumbs », CE II, 602), où la vie de mouche est projetée, dans une allusion allégorique à la vie, sur la surface d'une vitre baignée de lumière et est ainsi transformée en un phénomène optique de traces, qui sont inscrites, ou prises, dans un cadre géométrique. Cf. également le passage

Devant ces yeux pour ainsi dire divins, le visible se révèle être, comme dans la tradition platonicienne, une illusion, une tromperie, un mensonge. Son regard, auquel rien ne semble échapper, repose sur l'absence concernant l'optique de la perception sensorielle dans une « absorption » tournée vers l'intérieur, où l'attention du *Moi* systématise avec l'aide de la *transcendance* les impressions sensorielles et les transforme en catégories universelles :

Il faut l'avoir vu dans ces excès d'absence ! Alors sa physionomie s'altère, – s'efface !... Un peu plus de cette absorption, et je suis sûre qu'il se rendrait invisible !... (CE II, 30).

L'œil 'démoniaque' transcende Monsieur Teste dans la potentialité et le tire irrésistiblement vers les frontières de l'abolition de l'existence physique, où il est établi dans son caractère fantomatique. Ainsi, il incarne sur le plan allégorique une analogie entre la pensée et la mort (cf. *Fin de M. Teste*).

LA MAGIE DU REGARD DÉMONIAQUE

La conséquence de la démonie du regard apparaît dans son ambivalence entre la force créatrice et l'exercice du pouvoir :

« Regard » (CE I, 311). Ici, le regard est comparé dans la perspective du poète et du penseur au comportement moteur de la mouche : nomade, fugitif, instable, extrêmement mobile, libre, imprévisible et arbitraire. L'attraction et la répulsion par les objets caractérise le regard ainsi que la mouche : « friand de formes, trouvant des chemins, liant des objets séparés [...] parcourt le monde, et parfois se perd sur un objet, et se retrouve en le fuyant. » La comparaison atteint son apogée dans le reflet (auto-)ironique du génie supérieur (les traits caractéristiques du regard en analogie avec la manière de fonctionner de la conscience et de l'*écriture*) dans l'image grotesque de l'animal le plus superflu et insignifiant de tous les animaux. À la différence de La Fontaine, chez qui les fables *La Mouche et la Fourmi* et *Le Coche et la Mouche* dépeignent la mouche sous des aspects socio-critiques, nous reconnaissons dans la comparaison de Valéry une ironie métaphysique en ce qui concerne le regard divin ubiquitaire du démiurge (cf. M. Teste).

Cher Monsieur, depuis que je suis mariée avec votre ami, jamais je n'ai pu m'assurer de ses regards. L'objet même qu'ils fixent est peut-être l'objet même que son esprit veut réduire à néant (*Lettre de Madame Émilie Teste*, CE II, 26).

Le regard de Monsieur Teste s'approprie le monde afin de potentiellement le réduire à un Rien en vertu de son esprit. Dans le rôle du démon, il compense ainsi l'impuissance des Dieux,

[...] car toute la Toute-Puissance ne peut rien pour racheter ce qui ne fut pas – et la tromperie du monde créé à l'égard des humains (C Pl. II, 1337, cf. supra).

Monsieur Teste, en tant qu'allégorie de la potentialité, revêt des traits divins, tels que les décrit Madame Émilie Teste :

[...] je vous dirais au figuré que je me sens vivre et me mouvoir dans la cage où l'esprit supérieur m'enferme, – *par sa seule existence*. Son esprit contient le mien, comme l'esprit de l'homme fait celui de l'enfant ou celui du chien. [...] Mais si vive que je bondisse, je ne laisse jamais de ressentir l'empire de ce puissant absent, qui est là dans quelque fauteuil, et songe, et fume, et considère sa main, dont il fait jouer lentement toutes les articulations. Jamais je ne me sens l'âme sans bornes. Mais environnée, mais enclose. Mon Dieu ! Que c'est difficile à expliquer ! Je ne veux point dire *captive*. Je suis libre, mais je suis classée.

[...] je suis transparente pour quelqu'un, je suis vue et prévue, telle quelle, sans mystère, sans ombres [...] !

Je suis une mouche qui s'agite et vivote dans l'univers d'un regard inébranlable ; et tantôt vue, tantôt non vue, mais jamais hors de vue. Je sais à toute minute que j'existe dans une attention toujours plus vaste et plus générale que toute ma vigilance, toujours plus prompte que mes soudaines et plus promptes idées. [...] je puis dire que ma vie me présente à toute heure un modèle sensible de l'existence de l'homme

dans la divine pensée. J'ai l'expérience personnelle d'être dans la sphère d'un être comme toutes âmes sont dans l'Être (*Lettre de Madame Émilie Teste*, CE II, 31 sq.).

Ce que décrit Émilie Teste ressemble au regard d'un Dieu patriarcal qui voit tout, sait tout, classe tout dans un système, impose sa volonté et se crée son propre monde. Parmi d'autres aspects, on pourrait reconnaître ici également une allusion implicite à l'auteur, qui renvoie à l'alternance entre fumer et rêver d'une part et écrire de l'autre comme des caractéristiques typiques de l'écrivain (16). Valéry se rapproche de cette idée d'un mécanisme de subordination à une volonté supérieure qui serait source de manipulation à partir de différents *points de vue*.

Dans la perspective de la démonie du regard, la supériorité de la généralisation se révèle comme un dispositif du pouvoir :

Ces vues tuent les autres vues qui ne peuvent être portées au général – soit défaut de puissance chez le voyant, soit par autre cause ?

Il en résulte un individu ordonné selon les puissances de ses pensées (*Extraits du Log-Book*, CE II, 39).

Monsieur Teste développe la *transcendance* en une stratégie psychologique de la domination et du *refus à l'égard de toute ingérence* (17). Dans un discours contre le pervertissement et la contamination par les pensées et les passions des autres, Monsieur Teste recommande au narrateur-per-

(16) Cette alternance représente un topique récurrent de la modernité classique. Cf. à ce sujet en particulier le protagoniste de *La Conscience de Zeno* d'Italo Svevo ; cf. également Fernando Pessoa, en particulier l'hétéronyme Álvaro de Campos.

(17) Cf. à ce sujet le fragment autobiographique de Valéry sur l'origine de ses *Cahiers* : « Trait essentiel de cette époque, Insularismes, despotisme absolu. Rien d'assez *moi*, et ce moi – était une extrême puissance de refus appliquée à tout – et surtout à ce qu'il pouvait véritablement être, faire, ou espérer ! » (C Pl. I, 178 sq.).

sonnage de se désolidariser de la foule et de se soustraire à la manipulation des masses (« Brûlez, brillez mais seulement à votre commandement », *Dialogue*, CE II, 61), tout en détruisant toutefois l'existence des particuliers à travers la généralisation, afin de pouvoir en disposer :

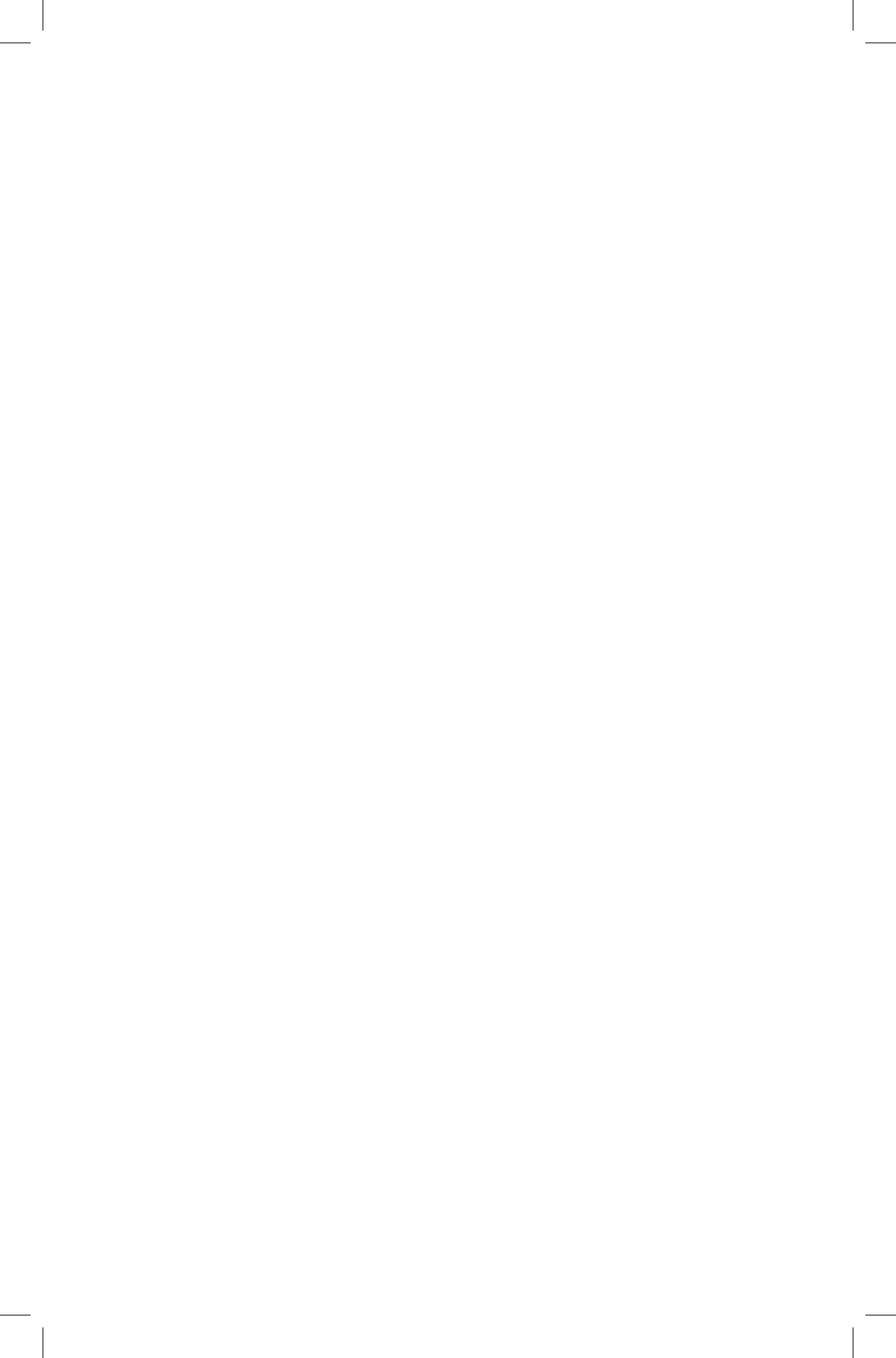
[...] méprisant toute chose particulière, retirez un pouvoir de partout. Cependant, mille choses sont constamment nulles, si l'on veut. Leur néant est à votre disposition... (CE II, 61).

Monsieur Teste enseigne et incarne un 'art' de l'influence, qui consiste à imposer son propre *point de vue* intellectuel aux autres :

– La partie jouée avec soi-même.

L'action sur les autres jamais oublieuse de leur mécanique – des quantités, intensités, potentiels – et non seulement les traite comme des *soi-mêmes* mais comme machines, animaux, – d'où un *art* (*Quelques Pensées de Monsieur Teste*, CE II, 68).

Cornelia KLETTKE



RETOUR SUR LA « NUIT DE GÊNES »

Communication de M. Rémi FURNALETTO

(Sorbonne Université)

Au LXXIII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2021

La « nuit de Gênes », ainsi nommée par Valéry lui-même, occupe sans conteste la première place parmi les événements qui constituent sa légende personnelle. L'écrivain lui a accordé une importance décisive, en considérant à plusieurs reprises qu'il s'agissait du moment fondateur de sa vie intellectuelle, et beaucoup de commentateurs ont emboîté le pas, en soulignant à leur tour sa valeur de rupture. Henri Mondor affirme ainsi : « Ses efforts de libération eurent leur conclusion victorieuse à Gênes, dans l'automne de 1892, au cours d'une nuit restée pour lui inoubliable et qu'il acceptait parfois plus tard, en souriant, de rapprocher de la crise de Descartes (1). » Citons encore Émilie Noulet

(1) Henri Mondor, *Précocité de Valéry*, Paris, Gallimard, 1957, p. 321-322. L'auteur a consacré le dernier chapitre de son livre *Les Premiers temps d'une amitié* à « La nuit de Gênes » (Monaco, Éd. du Rocher, 1947). Il a repris ce chapitre sous une forme un peu remaniée et augmentée dans *Précocité de Valéry* sous le titre « Premier amour ».

qui souligne en 1973 la valeur inaugurale de l'événement, en posant une équivalence non moins incertaine : « Les Cahiers sont la définitive et longue conséquence de la "nuit de Gênes" ou, comme il l'appelle souvent lui-même, de l'événement de 1892 (2). »

Nous ne rappellerons pas dans le détail les circonstances de l'épisode, qui sont bien connues. Il survient dans la nuit du 4 au 5 octobre 1892, qui fut marquée par un violent orage. Valéry, qui approchait de ses vingt-et-un ans, était alors en vacances à Gênes dans sa famille maternelle, après avoir obtenu sa licence de droit au mois de juillet. Alors que la foudre illuminait sa chambre, il prit la résolution de se défaire des « idoles » qui le tourmentaient en les réduisant à leur caractère uniquement mental. On connaît la double nature de cette crise, qui procède à la fois de son désespoir d'écrivain devant la perfection inaccessible des œuvres de Rimbaud et de Mallarmé, de Wagner aussi ; et de sa passion qu'il juge absurde pour Mme de Rovira, une dame montpelliéraine à qui il n'a jamais adressé la parole mais qui le hantera durant trois ans. À l'encontre de ces deux motifs de souffrance, il oppose un idéal de domination intellectuelle dont le personnage de Monsieur Teste sera bientôt l'incarnation.

L'événement génois a toutefois soulevé plusieurs interrogations. Sur sa date, tout d'abord ; car même s'il le situait bien dans plusieurs textes au mois d'octobre, Valéry avait laissé une certaine incertitude à ce sujet. Mais c'est surtout l'importance même qu'il convient de lui accorder qui demeure problématique. La biographie de Valéry publiée par Michel Jarrety en 2008, qui consacre près d'une dizaine de pages à la « nuit de Gênes », pose la question avec acuité, en soulignant le caractère très tardif des déclarations de Valéry au sujet de cet événement, qui fait ainsi l'objet d'une construction rétrospective. Alors que la crise traversée par le jeune écrivain s'est en réalité étalée sur plusieurs années,

(2) Émilie Noulet, « Albums d'idées ». Voilà le titre. Les Cahiers de Paul Valéry. Année 1934, Bruxelles, J. Antoine, 1973, p. 11.

il a après coup été de plus en plus tenté de la ramasser en un moment décisif. Le biographe conclut en affirmant que la portée de l'événement doit être relativisée : « La nuit du 4 au 5 octobre en elle-même n'inaugure rien et, pour l'instant, en cet automne génois, elle ouvre à peine à un sursaut. Elle annonce simplement une réforme de soi que les mois suivants, parfois lucidement et parfois à l'aveugle, vont lentement mettre en place (3). » Il importe donc de distinguer la « nuit de Gènes » de la crise plus vaste dont elle est un moment.

Or, force est de constater que la critique valéryenne a pris l'habitude de confondre la crise de jeunesse de l'écrivain avec la référence génoise. Un exemple tout à fait éloquent en est donné dans la liste des abréviations des *Cahiers* que fournit le volume *Ego scriptor* publié par Judith Robinson-Valéry dans la collection « Poésie / Gallimard ». Pour l'entrée « 92, 1892 », est proposée l'équivalence : « La nuit de Gènes et la crise qui l'a accompagnée (4) ». Identification inexacte que bien des pages de Valéry interdisent, comme nous voudrions le montrer. Pour la même raison, il semble un peu hâtif de considérer que les récits de sa crise de jeunesse que Valéry a publiés renvoient tous à la « nuit de Gènes ». Le treizième fragment des « Propos me concernant » (« À l'âge de vingt ans, je fus contraint d'entreprendre une action très sérieuse contre les "Idoles" en général (5) », etc.) a souvent été commenté dans ce sens. Henri Mondor écrit dans un chapitre sur « La nuit de Gènes » que Valéry « en a fixé assez sèchement le souvenir essentiel (6) » dans ce texte, tandis que Michel Jarrety affirme de son côté qu'il s'agit du seul récit de l'événement que Valéry ait accepté de publier

(3) Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p. 120.

(4) Paul Valéry, *Ego scriptor et Petits poèmes abstraits*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, p. xxxvi.

(5) Œuvres, t. III, éd. Michel Jarrety, Paris, Librairie Générale Française, « La Pochothèque », 2016, p. 673-674.

(6) Henri Mondor, *Les Premiers Temps d'une amitié*, op.cit., p. 157 et *Précocité de Valéry*, op.cit., p. 325.

de son vivant (7). Il est vrai que le propos de ce fragment rappelle l'un des deux récits de la « nuit de Gênes » que Valéry a confiés à son secrétaire et ami Julien-Pierre Monod, où il décrit son effort pour « mépriser tout ce qui passe entre les tempes (8) ». Mais il n'y a ici aucune référence, même allusive, à l'événement génois. Ce récit n'est du reste pas un cas unique, car non seulement d'autres textes publiés auparavant concernent déjà la crise de jeunesse de l'écrivain, mais la « nuit de Gênes » est bien évoquée dans certains d'entre eux.

Nul doute que le corpus demande donc à être en partie repris. Malgré les nombreux commentaires dont a déjà fait l'objet la « nuit de Gênes », un retour sur celle-ci apparaît opportun, et plus précisément un retour aux textes eux-mêmes. Si l'événement a souvent été analysé dans ses causes, il demande aussi à être considéré à travers son mode d'écriture. Le problème de la place accordée à la référence à Gênes doit être rapporté à la tentation de Valéry, pourtant si réticent à l'égard des pratiques autobiographiques, de ressaisir voire de mettre en scène son histoire.

On constate tout d'abord le faible nombre de textes concernant la « nuit de Gênes » par comparaison avec les nombreux passages que Valéry consacre à sa crise de jeunesse, dans bien des pages des *Cahiers* (l'un des plus connus est le récit intitulé « La révélation anagogique (9) »), mais aussi dans les œuvres publiées. Lorsqu'il compose en 1943 les « Propos me concernant » à partir de notes des *Cahiers*, Valéry ajoute également un certain nombre de fragments écrits pour l'occasion, et notamment l'important récit de sa crise de jeunesse que nous avons mentionné. Mais dans les années 1930, il en avait déjà donné deux évocations plus brèves dans « Réponse » (1932), qui fait allusion à la double origine de cette crise (« Mais, dès la vingtième année, j'ai été comme transformé par divers tourments de l'âme

(7) Michel Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p. 118.

(8) Cité *ibid.*, p. 113.

(9) *Cahiers*, Paris, Éd. du CNRS, 29 vol., 1957-1961 ; t. XXI, p. 70-72 (1938).

et de l'esprit, ou plutôt par le grand effort de les réduire [...] (10) », ainsi qu'au début du vingtième des « Fragments des mémoires d'un poème » (1937), qui met l'accent sur les conséquences littéraires de cette transformation : « Au bout de quelques mois de réflexions et vers la fin de ma vingt et unième année, je me suis senti détaché de tout désir d'écrire des vers et j'ai délibérément rompu avec cette poésie qui m'avait pourtant donné la sensation de trésors d'une mystérieuse valeur [...] (11). »

La disproportion des textes consacrés à cette crise en général par rapport à ceux qui font explicitement référence au cadre génois semble en premier lieu s'expliquer par une évolution dans le temps. Il est frappant que les deux tableaux chronologiques qu'on trouve dans les *Cahiers* en 1899 et en 1905, où Valéry résume son histoire de façon schématique, ne fassent aucune référence à Gênes (12). Le premier texte matérialise l'importance de sa crise de jeunesse par un trait qui divise le tableau en deux après l'indication de date « 91.92 », mais il précise simplement « Réforme ». Quant au second, il ne fait pas mention de cette crise, mais fait uniquement de l'année 1892 un moment d'« introspection ». La date de la première mention de la « nuit de Gênes » dans les écrits privés de Valéry n'est pas facile à déterminer. Une note de 1899 qui évoque sa crise de « 18... » est surmontée des mots : « l'orage, modalité (13) » : l'allusion, si allusion il y a, est ténue. Le premier texte évoquant clairement la crise de Gênes semble être une note écrite vers 1912 sous le sigle « T. » (mis pour Teste), dans un cahier qui servira plus tard à l'écriture de *La Jeune Parque* : « ... Quel séjour [...] j'ai fait à Gênes en 1892 ! / Ce fut un affreux mois dans cette ville adorée, humée ; à la

(10) Œuvres, éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1960, p. 1605.

(11) Œuvres, *op. cit.*, t. III, p. 804.

(12) *Cahiers 1894-1914*, éd. Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry (t. I à III), Nicole Celeyrette-Pietri (t. IV à VI), Nicole Celeyrette-Pietri et Robert Pickering (t. VII à XII), Nicole Celeyrette-Pietri et William Marx (t. XIII), Paris, Gallimard, 13 vol., 1987-2016 ; t. III, p. 468 et t. VII, p. 287.

(13) *Ibid.*, t. II, p. 221.

suite de mes événements les plus importants. C'est là que je fis mon coup d'État et que je conçus cette extériorité de tout l'interne, cette volonté du fini [...] (14). » Mais ce n'est qu'à partir des années 1920 que les allusions à la « nuit de Gênes » vont apparaître dans les *Cahiers*.

Par ailleurs, l'événement est non seulement évoqué – ou *construit*, comme le dit Michel Jarrety – de façon tardive, mais il fait l'objet des incertitudes de l'autobiographe, qui ne le considère pas toujours comme décisif lorsqu'il évoque sa crise de jeunesse. Celle-ci est parfois située de façon plus large, et plus exacte, sur une période de plusieurs années. Au début d'un fragment de 1939, il écrit par exemple : « Toute ma "philosophie" est née des efforts et réactions extrêmes qu'excitèrent en moi de 92 à 94, comme défenses désespérées (15) », etc. Mais la discordance entre les textes est plus grave lorsque Valéry met l'accent non pas sur la « nuit de Gênes », mais sur l'événement de novembre de la même année. Le 27, le lendemain de son arrivée à Paris, il crut revoir Mme de Rovira au Cirque d'été des Champs-Élysées, où il était venu écouter le concert Lamoureux, ce qui le plongea de nouveau dans un profond désarroi et le fit spéculer sur la possibilité d'une telle coïncidence. Une lettre écrite à Louÿs le 13 février 1919 souligne l'importance capitale de cet événement dans son histoire intellectuelle : « Je commence par te rappeler que toute ma vie intellectuelle est dominée par l'événement du x novembre 1892. [...] Je me suis jeté dans une espèce de rigueur pour me sauver de la gueule des sottises, lesquelles prennent la figure d'expériences toujours bien réussies sur l'immanquabilité de l'improbable (16). » La lettre met en évidence les conséquences de ce moment d'égarement, la tentation

(14) BNF, *La Jeune Parque*, t. II, NAF 19005, f° 1 r°.

(15) *Cahiers*, Paris, Éd. du CNRS citée, t. XXII, p. 842-843.

(16) Lettre à Pierre Louÿs du 13 février 1919 (in André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, *Correspondances à trois voix*, éd. Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1422). Il est tout à fait révélateur de la place abusive accordée à la « nuit de Gênes » que cette lettre ait pu être citée à tort comme un témoignage sur cet événement, par exemple par Mondor dans *Les Premiers Temps d'une amitié*, op. cit., p. 156 et *Précocité de Valéry*, op. cit., p. 322-323.

de croire en l'absurde ayant appelé une réponse rationaliste intransigeante pour la conjurer. La « nuit de Gênes » est ainsi éclipsée dans son rôle fondateur. Or ce point de vue n'est pas le fait de cette lettre uniquement, mais constitue en réalité une ligne de force du discours autobiographique de Valéry, comme le montre une note des *Cahiers* de 1933 : « Je pratique, depuis 1892, le système que j'ai créé au mois de novembre de cet an-là, 12 rue Gay-Lussac. Et que j'ai créé *par nécessité* – pour me défendre d'une douleur insupportable de la *chair de l'esprit*, et d'une autre, de l'*esprit de l'esprit*. Révolte contre les idoles (17). » Comme bien des pages sur sa crise de jeunesse, ce fragment en rappelle la double nature, à la fois sentimentale et intellectuelle, mais le moment décisif est placé à Paris et non à Gênes. En réalité, les deux événements s'opposent moins pour Valéry qu'ils ne constituent les deux moments paroxystiques de cette crise inaugurale. C'est pourquoi on ne s'étonnera pas qu'une note de 1940, qui revient une fois de plus sur ce qui s'est joué en 1892, juxtapose les deux épisodes et leur confère ainsi une importance équivalente : « Ce fut une période très dure et très féconde. Une lutte avec les diables. Nuit de Gênes en octobre 92. Paris en novembre (18). »

La « nuit de Gênes » ne saurait donc être prise comme le nom générique de la crise de jeunesse qui a déterminé l'évolution de l'écrivain, mais appelle une mise en perspective qui la replace au sein de l'ensemble du corpus autobiographique qui concerne cette période. Dans les multiples textes où il revient plusieurs décennies plus tard sur les origines de sa pensée, Valéry adopte des perspectives diverses qui montrent clairement le caractère abusif de l'identification qui s'est imposée entre cette crise dans son ensemble, ou même l'année 1892 (à laquelle l'écrivain se réfère de façon privilégiée), et la seule « nuit de Gênes ». Il apparaît en réalité que le discours sur cette crise est déjà important avant que Valéry ne mette en avant le rôle de l'événement génois, qui ne prendra une place remarquable,

(17) *Cahiers, op.cit.*, t. XVI, p. 322-324.

(18) *Ibid.*, t. XXIII, p. 759-760.

quoique non exclusive, que de façon tardive. Si la « nuit de Gênes » représente bien un thème majeur au sein des variations indéfinies qui composent ce corpus autobiographique, il importe en même temps de souligner que, comme les autres aspects de l'œuvre valéryenne, ce discours sur soi constitue avant tout une recherche qui ne s'est pas fixée dans une œuvre définitive, mais doit être considérée dans sa constance, non moins que dans sa variété et ses contradictions.

Ce décalage dans le temps invite certes à envisager la part de construction et même de mythification qui caractérise ce retour sur ses origines, mais il convient avant tout de prendre en compte la pudeur de l'écrivain, qui a maintes fois souligné son dédain à l'égard de l'écriture autobiographique, aussi bien en raison de sa mauvaise mémoire que de l'impossibilité à ses yeux de prétendre être sincère en littérature. Les textes consacrés à la « nuit de Gênes » et plus généralement à sa crise de jeunesse sont tout à fait révélateurs des ambiguïtés de Valéry, qui manifeste de fortes réticences à se livrer tout en multipliant les textes personnels, y compris au sein de son œuvre publiée. Car malgré sa répugnance à dévoiler sa vie intime à autrui, la « nuit de Gênes » n'a pas seulement fait l'objet de textes privés. Il est certes frappant que cet événement ait d'abord été évoqué auprès du public de façon indirecte, à travers des textes qui ne sont pas signés par Valéry, mais qui s'appuient sur ses déclarations. En effet, les deux premières allusions publiques à la « nuit de Gênes » se trouvent en 1927 dans la réponse de Gabriel Hanotaux au discours de réception de Valéry à l'Académie française, et l'année suivante dans la biographie de l'écrivain composée par Valéry Larbaud. Les deux auteurs ont pour point commun de s'appuyer sur des notes rédigées à leur intention par Valéry, qui a confié à Hanotaux avoir vécu des « [n]uits extralucides » en Italie, qui l'ont conduit à faire son « 18 Brumaire intime (19) », tandis que, pour Larbaud, il a

(19) *Autobiographie*, éd. Anna Lo Giudice, Roma, Bulzoni, 1983, p. 15.

distingué plus précisément la nuit d'orage qui a marqué le point culminant de ces nuits d'insomnies (20). En 1929, le rôle de la ville de Gênes dans sa biographie intellectuelle se trouve également mentionné dans l'épître dédicatoire à Valéry que Guy de Pourtalès place en tête de son *Nietzsche en Italie*, à la suite d'une conversation avec le poète qu'il a consignée dans son *Journal* (21). Dans ce texte, il note que la ville a été le lieu de la crise intérieure qui l'a déterminé à abandonner la littérature : « C'est une ville que vous avez aimée, comme Nietzsche, et où, comme lui, vous avez livré autour de la vingtième année l'angoissant combat spirituel en suite duquel vous renonçâtes à cueillir trop jeune votre gloire, alors qu'il décidait Nietzsche, au contraire, à ne point différer un instant de saisir la sienne (22). »

Les années 1930 marquent toutefois un tournant dans le rapport de Valéry à l'écriture de soi, qui se traduit par la publication de textes personnels importants (*L'Idée fixe* en 1932, « Inspirations méditerranéennes » en 1934, « Fragments des mémoires d'un poème » en 1937). Le cas de la « nuit de Gênes » illustre parfaitement cette tentation accrue de donner un caractère personnel à son œuvre, car Valéry va désormais évoquer plus ouvertement cet événement. Il le fait notamment le 15 mai 1933 à l'Université de Gênes, où il tient un discours qui retrace ses souvenirs d'adolescent dans la ville italienne et évoque la « nuit de Gênes ». Un journaliste italien note de façon révélatrice qu'il s'agissait davantage d'une confession que d'une conférence (23).

Mais Valéry est aussi amené à publier deux textes relatifs à cet épisode. « [P]rofondément touché (24) », selon ses

(20) Valéry Larbaud, « Paul Valéry », *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard, 1978, p. 267-268.

(21) Guy de Pourtalès, *Journal*, t. II, 1919-1941, Paris, Gallimard, 1991, p. 166-167.

(22) Guy de Pourtalès, *Nietzsche en Italie*, Paris, Grasset, 1929, p. 9.

(23) « Paul Valéry accademico di Francia ricevuto all'Università di Genova », *Il Secolo XIX*, 16 mai 1933 ; Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, VRY Ms 643-2.

(24) Lettre à Pourtalès du 16 novembre 1929, in Valéry, *Sur Nietzsche*, éd. Michel Jarrety, La Coopérative, 2017, p. 35.

propres mots, par la dédicace de Pourtalès, il autorise le biographe à publier dans une revue orléanaise, à la suite de notes ayant servi à la préparation de son *Nietzsche en Italie*, la longue lettre qu'il lui avait envoyée en novembre 1929 pour le remercier et où se trouve un récit frappant de la « nuit de Gênes ». Le texte paraît en février 1931 (25). Alors que Valéry se montre habituellement réticent à l'égard de la divulgation de sa correspondance, il accepte de livrer au public cette lettre intime où il oppose les « fabuleux étés d'enfance » qu'il a connus à Gênes à cette terrible nuit d'octobre 1892, où le désir de rompre avec son ancien moi s'associait au désir suicidaire d'être frappé par la foudre. Puis, en 1935, Valéry évoque pour la première fois la « nuit de Gênes » dans un texte qu'il destine à la publication : il s'agit d'un « Avertissement au lecteur » composé pour la traduction de ses œuvres choisies en russe. Ces pages consacrent le rôle décisif de l'événement génois : Valéry écrit que « le germe » de son entreprise intellectuelle lui « était apparu, au milieu d'un grand trouble de l'esprit, dans l'automne de l'an 1892, et particulièrement pendant une nuit d'orage, en Italie (26) ». Le texte est certes réservé à un public étranger et restera inédit en français, mais il témoigne bien de l'assouplissement que connaît à cette époque le refus de l'écrivain de livrer à ses lecteurs ce qui lui est le plus intime, même si ces lignes conservent un caractère fortement allusif : Valéry ne nomme pas précisément la ville de Gênes ni ne s'arrête sur les circonstances de la crise. Une même pudeur se retrouvera dans le récit des « Propos me concernant », où l'auteur fait part de sa résolution de rompre avec les « Idoles » qui le tourmentaient : « Il ne s'agit d'abord que de l'une d'elles qui m'obséda, me rendit la vie presque insupportable (27). » Alors même que l'« Avertissement » parlait de façon plus précise de son « état mental et sen-

(25) Guy de Pourtalès, « D'un cahier de notes sur Nietzsche », *Le Mail*, février 1931.

(26) « Quatre préfaces (1930-1936) », éd. Rémi Furlanetto, *La Nouvelle Revue française*, mai-juillet 2020, p. 103.

(27) Œuvres, *op.cit.*, t. III, p. 673.

timental », Valéry n'évoque ici que de façon parfaitement voilée l'expérience affective qui fut à l'origine du sursaut par lequel il a voulu reprendre possession de lui-même.

La lecture intellectualiste de cette crise que donnent les « Propos me concernant » ou l'« Avertissement » de 1935, qui en font le point de départ de sa vie intellectuelle et l'origine du futur personnage de Monsieur Teste, contribue à donner une représentation de l'événement qui en dissimule la part trop intime. Mais dans les textes privés qu'il consacre à la « nuit de Gênes », Valéry met davantage l'accent sur la portée égotiste de l'épisode, qui ne concerne pas seulement sa vie intellectuelle, mais plus largement la définition de son identité. Deux notes de Valéry aujourd'hui conservées à la BNF inscrivent ainsi l'événement génois sous l'intitulé « Ma légende » parmi d'autres faits importants de sa vie (28). Ce titre souligne pour une part le caractère remarquable que l'écrivain leur reconnaît volontiers, telle sa rencontre avec Pierre Louÿs qu'il qualifie dans un article de « triomphe de l'improbable (29) ». Or les résonances littéraires de la « nuit de Gênes » sont plus nettes encore. Le récit qu'en fait Valéry à destination de Pourtalès évoque de façon saisissante le caractère dramatique de cette crise : « Une certaine nuit *blanche*, – blanche d'éclairs, que j'ai passée sur mon séant à désirer d'être foudroyé. [...] Ce n'était que *haute fréquence* – dans ma tête comme dans le ciel (30). » Le travail sur les mots de l'écrivain, qui renouvelle l'expression éculée « une nuit blanche », dont il fait ressortir la valeur oxymorique, souligne de façon admirable la violence de cette expérience-limite. Mais le terme de « légende » témoigne également de la volonté de se réapproprier les événements de son existence, en cédant – à l'encontre du sentiment d'arbi-

(28) BNF, *Notes diverses*, t. II, f° 240 (1933) et t. V, f° 33 (feuillet sans date postérieur à 1931 ; transcrit dans *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 1447).

(29) « Le Montpellier de 1890. Impressions et souvenirs » (1923), in *Œuvres*, *op.cit.*, t. I, p. 942.

(30) Lettre à Pourtalès du 16 novembre 1929, in Valéry, *Sur Nietzsche*, *op.cit.*, p. 36-37.

traire que Valéry a souvent confié ressentir à l'égard de son passé – au « désir naïf » d'« *avoir un destin* » qu'évoque un fragment de *Mélange* (31). De ce point de vue, il est significatif que les deux récits les plus importants que Valéry ait donnés de la « nuit de Gênes », à savoir les pages privées qu'il a offertes en 1934 à Julien-Pierre Monod, placent au premier plan le thème de l'identité à soi : « Je me sens AUTRE ce matin (32) », observe l'écrivain dans ces deux textes écrits au présent où il donne un caractère dramatique au tournant qu'a représenté cette nuit dans son existence. Le retour aux textes que Valéry a consacrés à sa crise de jeunesse nous conduit ainsi à reconnaître dans l'événement génois, non pas seulement le moment fondateur de son entreprise intellectuelle, où s'est décidé un renoncement à la poésie sur lequel il ne reviendra que deux décennies plus tard, mais un des lieux essentiels de son interrogation sur le « *destin* » qui lui est propre.

Rémi FURLANETTO

(31) Œuvres, éd. citée, t. III, p. 91.

(32) Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, VRY Ms 1816-20 et 1816-21. On trouve une transcription de ces textes dans Michel Jarrety, *Paul Valéry, op.cit.*, p. 113 et 115.

**« TOUS LES BEAUX VERS DU MONDE
SONT INSENSÉS » :
TRADUIRE PAUL VALÉRY**

Communication de M. Nathaniel RUDAVSKY-BRODY

(poète et traducteur, Etats-Unis)

au LXXIII^e Congrès de l'Association, le 7 juillet 2021

Ce n'est pas la première fois que je me retrouve devant une salle d'universitaires et de chercheurs, érudits et spécialistes d'un poète dont j'ai traduit les vers, pour parler de la traduction : une activité qui n'a rien d'académique, bien qu'elle suppose une certaine connaissance de l'auteur et de ses écrits ; car comprendre le texte n'est que le point de départ d'un long processus, "faisant, défaisant, refaisant, sacrifiant ici et là, restituant..." – là je cite, mais je ne dirai pas encore quel ouvrage – qui relève plus du senti et de l'ouïe que de la pensée. Et je me demande ce que je pourrais bien vous en dire, vous qui êtes en quelque sorte les sources de mes connaissances concrètes, les éditeurs des éditions sur lesquelles je me base et les compilateurs des notes que je consulte, auteurs des études que j'épluche à la recherche d'un indice, d'un peu de lumière sur un vers obscur, ou

bien d'un souffle d'idée pour comprendre, lier, orienter le tout... Vous qui n'avez certainement pas besoin de mes traductions, puisque vous connaissez intimement ces textes et leur langue, que vous soyez francophones ou, comme le programme me l'indique, italianophones, germanophones, et encore bien d'autres... Tout au plus je me sens comme un de ces marchands-navigateurs des siècles passés, qui sont partis, munis de cartes et d'itinéraires établis par les savants, à la recherche de lointaines terres pour pratiquer leur commerce, et qui, une fois rentrés (pour ceux qui sont rentrés, et qui n'ont pas péri à cause de cartes fautives ou de leurs propres imprudences ou malchances) ont été invités à s'adresser aux académies et autres *learned societies* pour leur rendre compte de leurs découvertes, certes, et pour apporter des corrections aux cartes et aux connaissances du jour ; mais on sent également, dans ces académies, une simple envie d'entendre les récits de ceux qui ont effectué un tel voyage, de se faire raconter ces voyages, faits de truchements et d'approximations, de coups de vent et de coups de chance, de la part de leurs envoyés en terres « estranges (1) ».

Donc me voici, non pas en glorieux conquérant ou découvreur de grandes nouveautés, mais en simple marchand-navigateur (espérons pas trop complice des projets coloniaux du jour ; mais qui, en fin de compte, ne l'est pas ?), qui a pu naviguer, marchander et simplement survivre grâce à vos cartes. J'aurai peut-être un nouveau papillon à vous décrire, peut-être un récif à déplacer que j'ai pu éviter de justesse grâce à ce que j'appelle la Grâce et qui, je le sais dans le fond, est plutôt l'apport de mon second capitaine (redescendons de la métaphore : je veux dire les deux, trois chers amis qui ont relu avec tant de soins mes manuscrits). Et vous êtes certainement intéressés par des papillons et des récifs. Mais, j'en suis sûr, plus que cela, ce qui vous inté-

(1) Je tiens à remercier Paola Cattani pour m'avoir offert cette occasion de parler de mes traductions, et tous les organisateurs de la journée d'étude, qui ont rendu possible cette intervention effectuée à neuf mille kilomètres de distance, de câbles informatiques, sans parler des autres obstacles.

resse ce sont les histoires sans intérêt scientifique de mes itinérances dans des lointaines îles que je n'aurai pas pu atteindre sans votre aide.

*

Et pourtant, pas si lointaines.

Je me rappelle, pendant que j'écrivais l'introduction à cette traduction, d'avoir eu le sentiment de devoir *vendre* Valéry au lecteurs anglophones. "Valéry est si important..." il me semblait nécessaire d'insister. Dans un sens c'est vrai : on connaît tous la fameuse ignorance des lecteurs américains, même éduqués. Mais c'était aussi un signe de ma propre ignorance, même après avoir pendant quatre ans mené un tel projet. Cela m'a été rappelé à la sortie du livre, quand des critiques parlaient dans la presse de Valéry comme d'une vieille connaissance. Peut-être ne s'agissait-il que d'une pose des critiques, qui bien entendu connaissent tout. Mais j'ai fini par reconnaître que Valéry était en fait toujours présent à l'esprit américain. Et comment aurait-il pu en être autrement ? On sait l'importance de la littérature française pour chaque génération de littéraires américains ; on connaît l'importance de Paul Valéry lui-même pour des poètes tels Wallace Stevens, Robert Lowell, Frank O'Hara, des poètes qui restent des figures essentielles pour ceux qui écrivent et lisent aujourd'hui. Je me suis souvenu plus tard que Valéry était un des premiers, sinon le premier, des poètes français que j'ai lu moi-même (en sachant que je n'ai pas été étudiant en lettres, que mes études de français se bornaient essentiellement aux cours de lycée) : dans le volume rose pale, feuilleté au hasard sur l'étagère d'une amie à New York – je vois toujours l'arrangement de la pièce, l'emplacement de la bibliothèque entre deux grandes fenêtres donnant sur les arbres d'une rue numérotée de l'Upper West Side, le mince volume tout en bas – ainsi que la traduction de "Palme" par le poète James Merrill. Sans parler de ceux pour qui Paul Valéry reste l'auteur vénéré

de Teste, les philosophes qui le connaissent par l'estime que lui portaient Derrida et Barthes, les lecteurs de fiction intrigués par l'exergue choisi par Cormack McCarthy pour *Méridien de sang*...

En tout cas, nous voilà devant un Paul Valéry d'une tout autre complexité que le Valéry français. En français il reste vénéré mais en quelque sorte accablé par cette vénération ; depuis les reniements de Breton et les injures d'Aragon, depuis son instauration en poète d'école et d'anthologie de son vivant même, il est devenu un symbole (bien que cela soit clairement immérité) de la décadence et vétusté poétique. J'ai trouvé très parlante l'attitude du francophile Paul Celan, comme me le racontait son traducteur Pierre Joris lors d'une table ronde en décembre dernier : Celan prétendait qu'il avait traduit *La Jeune Parque* « pour pouvoir critiquer tout cette poésie-là » – et pourtant il l'a traduite. En anglais la situation reste un peu différente. Paul Valéry ne souffre pas autant d'une canonisation précoce, de l'identification avec toute une sociologie (ou devrais-je dire, pathologie ?) de la poésie bourgeoise ; et il est loin d'avoir perdu son rôle d'icône, comme je viens de le signaler. Mais dès qu'il passe en anglais, il souffre en revanche de nos préjugés contre tout ce qui sent le fleuri, le savant, le littéraire. Depuis la mise au ban de Swinburne et l'opprobre tombé sur Cyril Connolly, le baroque passe mal en anglais, et d'autant plus aux Etats-Unis. Alors comme traducteur, j'étais mis au défi de saisir ce qui fait de Valéry un grand poète, sans tomber dans les travers de ce qui passe pour excès lyrique chez les Américains, tout en ne cédant pas trop de terrain aux mœurs, un peu rustres admettons-le, de ceux-ci. Je peux vous dire sans controverse que la seule traduction complète des poèmes, celle de David Paul des années soixante, est reconnue comme maladroite, quand elle n'est pas tout simplement fautive, tandis que les traductions de la prose dans la même série éditoriale sont généralement très bonnes, voir excellentes. En même temps, des poèmes particuliers, souvent très bien traduits, reçus dans le courant littéraire du siècle, ont profité mais

aussi souffert d'une trop étroite association avec les poètes qui les ont traduits : souvent des poètes dits formalistes, dans un pays où le débat entre le formalisme et le vers libre a pris, dans les dernières décennies, un tournant absurde (surtout vu l'institutionnalisation, l'appropriation des traditions poétiques dites expérimentales et modernistes). Aux États-Unis, on peut se faire traiter de réactionnaire ou pire encore pour avoir écrit des vers rimés et scandés...

Ces considérations, mêmes politiques, n'ont pas été étrangères (du moins inconsciemment) à mes décisions formelles en traduisant les vers de Valéry. Pour un poète si imbu de forme et de musique, il allait de soi de le rendre par la forme et la musique. Pour traduire un poète qui s'est servi de façon si virtuose de la prosodie traditionnelle française, au moment même de sa mise en demeure par l'avant-garde littéraire, le choix d'employer des vers métriques anglais semblait s'imposer. Pourtant, pas de rime, et cela pour deux raisons. Comme je viens de dire, la rime est très connotée, encore plus aujourd'hui qu'il y a quarante ou cinquante ans ; mais bien avant ce départage quasi politique du monde des vers, dans notre tradition prosodique, de l'anglo-saxon jusqu'au *blank verse*, je dirais que la rime, apprise des Français, a toujours été, même pendant les siècles où elle régnait sans partage sur la poésie anglaise, quelque chose d'un peu plus ornemental qu'elle ne l'est en français (Elle se prête également à un ton plus popularisant – un ton exploité d'heureuse façon par des poètes comme W. H. Auden. Mais ce n'est pas celui de Valéry). Non pas que les poèmes rimés soient précieux en soi, loin de là : mais dans ce jeu de nuances qui permet à une traduction de trouver sa place dans une nouvelle culture littéraire, le précieux était quelque chose que pour Valéry je voulais éviter à tout prix. Plus déterminant encore était le simple fait que s'engager à la rime était s'astreindre à une contrainte de trop, surtout pour une poésie si lexicalement et syntaxiquement précise : on est forcé à faire trop de sacrifices de sens et de syntaxe. (Jadis, je pensais en termes d'éléments formels ; chaque poème opère avec un nombre défini d'éléments : le

schéma métrique, la rime, la forme strophique ; et une traduction poétique impliquait soit l'abandon d'au moins un de ces éléments, soit l'assouplissement de tous. Maintenant je trouve cette vision un peu schématique, mais voilà où j'en étais au moment de commencer ces traductions).

Je me suis donc établi un petit système : des vers métriques mais non rimés, et une simple équivalence entre l'alexandrin et le pentamètre iambique, l'octosyllabe et le tétramètre iambique, l'hexasyllabe (et parfois l'heptasyllabe) et le trimètre, et pour les pentasyllabes du "Sylphe," même un vers de deux pieds (dimètre), un système qui a très bien fonctionné à quelques exceptions près. Je peux vous énumérer ces exceptions : le sonnet "Vue," dont j'ai traduit les angularités mallarméennes par une seule instance de vers libre angulaire aux allures syllabiques (j'avais dans l'oreille le court vers fortement enjambé des imagistes tels que la poëtesse H.D) ; "L'ébauche d'un serpent," où je me suis donné le loisir et le plaisir de jouer avec une forme de ballade beaucoup plus libre ; deux ou trois petites licences ou irrégularités, au long de *Charmes*, quant à la longueur des vers, qui ne valent pas la peine d'être mentionnées, puisque la forme métrique, dans une telle entreprise, doit être un élément porteur, non pas une paire de menottes ; et enfin le *Cimetière marin*. Dans mon énumération d'équivalences vous avez peut-être remarqué que je n'ai pas fait une place pour le décasyllabe, ce vers relativement rare et instable dans le français moderne. J'ai essayé de saisir cette instabilité par une alternance irrégulière entre des pentamètres et tétramètres iambiques très réguliers : c'est une différence que beaucoup de lecteurs ne remarqueront pas (car l'art de lire des vers scandés, admettons-le, est quasiment perdu de nos jours), et que le rare puriste considérera comme une faute de style ; mais il m'a permis de conserver la précision iambique sans recourir à des chevilles et au rembourrage, comme m'aurait obligé à le faire le pentamètre, ni aux excisions ou à la surcompression, comme le tétramètre. Mais avec toute cette discussion si technique, j'insiste : il n'était jamais question d'adhérer à une quelconque école de poé-

sie formelle, ni de suivre des règles pour les règles, mais simplement de saisir le son et le sens du vers valérien perché comme il est entre la tradition et la nouveauté (2).

Ceux qui connaissent les *Variations sur les Bucoliques* de Valéry peuvent imaginer mon plaisir quand j'ai découvert, assez tardivement, ce merveilleux texte. En 1941, rappelons-le, Valéry s'est mis à traduire, sur commande, les *Bucoliques* de Virgile, une expérience qu'il décrit dans ces *Variations*. Les circonstances, notons au passage, sont en quelque sorte semblables à celles qui ont vu naître *La Jeune Parque* presque trente ans auparavant, c'est à dire, l'incertitude et l'immobilisation en temps de guerre. C'est (à ma connaissance) la seule fois que Valéry se fait traducteur, si on ne compte pas la méprise de Gide et d'Henri de Régnier sur *Au bois dormant*, qu'ils ont cru être une traduction par Valéry d'un original provençal d'un certain Fortunat de Bellosto. En tout cas, Valéry décrit sa méthode :

... j'ai pris le parti de faire vers pour vers, et d'écrire un alexandrin en regard de chaque hexamètre. Toutefois, je n'ai même pas songé à faire rimer ces alexandrins, ce qui m'eût assurément contraint à prendre trop à mon aise avec le texte, tandis que je ne me suis guère permis que des omissions de détail. D'autre part, l'usage du vers m'a rendu ça et là plus facile, et comme plus naturelle, la recherche d'une certaine harmonie sans laquelle, s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison...

Bien entendu, cette équivalence du "vers pour vers" est davantage un parti pris quand on traduit du latin que quand on travaille entre le français et l'anglais ; non seulement le latin est plus dense et syntaxiquement flexible, mais le vers alexandrin et le pentamètre iambique ont grandi ensemble, camarades de jeu au sein de deux cultures littéraires étroitement liées ; une équivalence entre eux va presque de soi.

(2) Hilda Doolittle, poétesse compagne de Pound, qui ne signait que sous ces initiales.

(Je laisse de côté la comparaison avec le *fourteener*, c'est à dire la « quatorzaine » anglaise tellement appréciée des traducteurs des classiques greco-latins au cours du seizième siècle). Mais parti pris ou pratique courante, dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de reconnaître l'unité poétique essentielle qui est perdue dans une traduction en prose, certes, mais aussi dans une traduction strictement rimée, car la rime étant de règle générale plus marquée en anglais, une traduction rimée peut vite devenir pesante ; et il en va de même pour une traduction en vers trop libres qui ne respecte pas l'unité de son qu'est le vers syllabique français démarqué par la rime. La rime, rappelons-le avec Paul Zumthor – j'ignore ce qu'on pense de son article vieux de cinquante ans, mais qui m'a fortement marqué quand je l'ai lu – est, étymologiquement et historiquement, le rythme.

*

Tout au long de la traduction j'étais démangé par le désir de *penser* Valéry. Peut-être ne s'agissait-il que de velléités universitaires mal maîtrisées ; en tout cas, j'ai acheté (et parfois même lu, quand le temps ne me manquait pas) des livres que Valéry avait lus : Poincaré, Bréal, Kelvin... Plus utilement, je me suis plongé dans les lettres, les cahiers dont une sélection est venue enrichir la traduction des vers, enfin des essais. Dans une modeste mesure j'ai enfin pu réaliser cette envie, quatre ans après avoir achevé la traduction, dans un court article où j'ai utilisé des textes politiques de Valéry pour penser l'économie numérique d'aujourd'hui comme dictature idéale et généralisée. Mais l'impulsion originelle est restée inassouvie, celle de penser la poésie de Valéry, de saisir, entre ses vers et ses écrits en prose, quelque sens insaisissable, et là j'ai dû reconnaître l'échec comme devant une île fantôme qui se dérobe à l'approche du bateau. Dans mon introduction, je parle relativement peu des vers même : j'esquisse le développement des personnages, Narcisse, Robinson, l'Ange, Faust ; je parle de son processus poétique, à la fois très méticuleux et ouvert

aux hasards de l'oreille et de l'esprit matinal, aux aléas du café et de la cigarette ; je raconte l'histoire de Valéry écrivain, le mouvement poétique qui le porte des premiers vers symbolistes jusqu'à la dernière révision de *L'Ange*, et fait de lui un poète intermittent qui a pourtant façonné, de sa vie, un seul œuvre poétique d'une remarquable cohérence. Mais quant aux vers mêmes, je me contente de quelques commentaires sur leur effet sonore, concluant par ces phrases que je vais vous lire pour ne pas devoir me résumer moi-même :

C'est cela qui fait la joie de la poésie de Valéry, si consciemment, soucieusement élaborée, et pourtant si sensible à la force arbitraire et à la musique du langage. Le résultat est une dense texture d'assonance, de rime interne, double-sens et images changeantes, des "similitudes" qui "brillent parmi les mots" à plusieurs vers de distance. Les mots d'un poème résonnent, ou répondent, ou interrogent toujours ceux d'un autre poème...

C'est, dans cet essai d'introduction, tout ce que j'arrive à dire.

Mais je voudrais revenir un instant sur cette idée de "l'histoire de Valéry écrivain". On est, je crois, en 2013, j'avais traduit une dizaine de poèmes de Valéry, j'en parlais aux éditeurs, j'envisageais d'en faire un livre ; mais je n'avais pas un livre. J'habitais alors Bruxelles, et comme par hasard, pendant que je tournais en rond face à ce projet, Benoît Peeters, qui venait de publier sa nouvelle biographie du poète, donnait une conférence. J'y ai assisté ; j'ai acheté le livre ; et c'est cette vision biographique qui m'a aidé à donner forme au projet. Car les vers de Paul Valéry sont beaux, très beaux. Mais ils prennent tout leur sens pour un lecteur moderne dans le contexte d'une vie vécue comme recherche, le contexte de ce que Valéry lui-même appelle, dans ses articles sur Descartes et Swedenborg, la biographie ou le roman de l'esprit. Alors je me suis demandé comment je pouvais évoquer ce contexte pour le lecteur

américain, et c'est ainsi que j'ai finalement opté pour une présentation des œuvres lyriques encadrées et entrecoupées chronologiquement par des extraits poétiques des cahiers, sélectionnées principalement d'après le recueil de Michel Jarrety (à qui j'ai une dette de reconnaissance) ; le tout précédé d'une longue introduction plus narrative que critique, comme je viens de dire, elle-même entrecoupée de citations clefs des cahiers.

Quand je parlais de ce que j'ai appelé mon désir de penser Valéry, j'ai dit : échec. Mais je ne le crois plus. Une façon de penser Valéry, c'était de composer, pour des anglophones, un volume cohérent qui rende tangible le contexte de l'œuvre et de l'homme. Et finalement, la façon la plus directe pour moi de penser ses vers, était de les traduire musicalement. Revenant aux *Variations sur les Bucoliques*, je m'arrête, chaque fois que je les lis, sur ce passage qui devrait être célèbre, s'il ne l'est pas déjà :

C'est que les plus beaux vers du monde sont insignifiants ou insensés, une fois rompu leur mouvement harmonique et altérée leur substance sonore, qui se développe dans leur temps propre de propagation mesurée, et qu'ils sont substitués par une expression sans nécessité musicale intrinsèque et sans résonance. J'irai même jusqu'à dire que plus une œuvre d'apparence poétique survit à sa mise en prose et garde une valeur certaine après cet attentat, moins elle est d'un poète...

Ce passage donne ce qui est pour moi la meilleure définition de la traduction poétique : une interprétation vivante de ce sens, cette signification, où sont mêlés à titre égal la musicalité intrinsèque du poème et la valeur certaine des mots.

*

A l'occasion de ce colloque je suis revenu sur les *Variations* avec un oeil plus critique. Parmi quelques articles que j'ai feuilletés, il y avait un texte qui s'interrogeait sur les choix de Valéry face au latin de Virgile. Étant tout sauf lati-

niste, je me garderai de me prononcer sur l'article ; mais cet article véhicule un lieu commun très répandu sur le soi-disant "paradoxe" du traducteur que je ne peux pas m'empêcher de relever. Je suis tout à fait d'accord pour dire que la traduction est un paradoxe, et cela pour maintes raisons ; mais non pas pour celles que le critique en question évoque quand il dit : « En un mot, la traduction consiste en une archéologie de l'intention première de l'écrivain » ; ou encore, que « l'impératif catégorique du traducteur se formule bien ainsi : pense la constitution de ton texte comme si tu étais le poète du texte originel, dans le moment où lui-même constituait la formule de son action... » Des théoriciens de la traduction ont certainement démenti ce genre de propos, mais je suis ici pour vous parler en tant que praticien, et c'est en praticien que je ressens cela comme faux : se demander ce que Valéry aurait écrit en anglais, ou Virgile en français, n'a pas même assez de sens pour constituer un paradoxe. Le poème dont on pourrait concevoir comment il aurait été écrit dans une autre langue que celle de son auteur n'est pas un poème mais un guide d'utilisateur pour aspirateur. (Et d'ailleurs, même ceux-là doivent être traduits : j'ai connu une traductrice de notices pharmaceutiques qui gagnait dix fois plus par mois que je n'ai jamais gagné en traduisant même de la prose). L'identification que j'opère dans mon quotidien de traducteur n'est pas une identification entre mon esprit et celui de l'auteur muni de ses intentions, comme on peut le dire avec plus ou moins d'ironie critique ; mais beaucoup plus simplement, entre ma propre lecture du texte français et celle que fera un lecteur anglophone de la traduction. Ce que j'entends en français, sachant ce que je sais, ayant lu ce que j'ai lu et vécu ce que j'ai vécu en pays francophones pendant dix ans : voici ce que j'essaie de recréer pour le lecteur anglophone. Mais que faire alors de la déclaration de Valéry selon laquelle il éprouvait, devant son Virgile, « un état de confusion naïve et inconsciente avec la vie intérieure imaginaire d'un écrivain du siècle d'Auguste » ; ou bien, de sa proposition que « Le travail de traduire, mené avec le souci d'une certaine

approximation de la forme, nous fait en quelque manière chercher à mettre nos pas sur les vestiges de ceux de l'auteur ; et non point façonner un texte à partir d'un autre ; mais de celui-ci, remonter à l'époque virtuelle de sa formation... » ?

Valéry n'était traducteur qu'à un seul moment à la fin de sa vie, et même là il s'esquive devant cette tâche « dont rien ne me désignait pour l'accomplir », dit-il, évoquant les sempiternels « agents du destin que l'on nomme les Autres » auxquels il s'abandonne. Pourtant, en tant que poète il considère qu'il était traducteur depuis toujours : « *Ecrire quoi que ce soit*, aussitôt que l'acte d'écrire exige de la réflexion, et n'est pas l'inscription machinale et sans arrêts d'une parole intérieure toute spontanée, est un travail de traduction exactement comparable à celui qui opère la transmutation d'un texte d'une langue dans une autre. » Je crois pouvoir dire que ce à quoi il cherche à remonter n'est pas la soi-disant intention première du poète romain, mais le moment où le poème est encore en passe de devenir ; quand, en écrivant autant qu'en traduisant, on a « la sensibilité du vocabulaire *implexe*, comme si tous les mots de la mémoire guettaient leur occasion de tenter leur chance vers la voix. » Valéry reconnaît, de poète à poète, les signes de ce moment chez le jeune Virgile. Mais ainsi tout traducteur cherche, dans ses plus fugaces élans d'identification avec son auteur, quelque illusoire qu'elle soit, à résonner avec ce que l'auteur lui-même entend dans « son oreille intime tendue vers le possible ». Si « le poète est une espèce singulière de traducteur » dont le « travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes », le traducteur, en remontant au poème naissant, à sa façon de le fait revivre, empêche sa pétrification ; car, comme dit Valéry, « un ouvrage meurt d'être achevé ». (Je me suis certainement emberlificoté assez, devant des personnes qui connaissent ces textes bien mieux que moi). Des paradoxes, il y en a. Pourtant, non pas de la pensée, mais du son.

Les interventions de ce colloque me semblent s'articuler essentiellement autour de Paul Valéry essayiste, et pour conclure, j'aimerais en toucher un bref mot. J'espère que vous me pardonneriez quelques propos d'apparence anti-intellectuelle : au moment récemment d'écrire ce petit article dont j'ai parlé, sur Paul Valéry et la tyrannie numérique, une impression que j'avais eue auparavant en travaillant avec ces textes s'est concrétisée en moi... Les idées et les essais de Paul Valéry ne se décomposent pas, ne s'analysent pas comme ceux d'un philosophe ou d'un sociologue ou d'un critique littéraire. On ne peut pas parler de la *pensée* de Valéry comme de quelque chose indépendant des textes. Mais elles ne sont pas pour autant superficielles, elles sont loin d'être réductibles à quelques aphorismes bons à orner l'article d'un philosophe averti. La justesse, me semble-t-il, ne s'explique ni ne se décompose pas plus en prose qu'en vers, en pensée qu'en poésie. Et les essais de Valéry, comme ses poèmes, sont des exercices de justesse. Je l'ai découvert à ma modeste façon. Il doit y avoir parmi vous quelques auditeurs qui ont fait pareille constatation.

Et c'est cette justesse qui définit la traduction idéale après laquelle nous les traducteurs nous courons : la justesse des mots anglais (dans mon cas) et surtout celle de la correspondance entre le son des vers anglais et le son des vers français, non pas sur la page, mais lus, entendus, dans la tête et dans l'oreille intime. Je prends pour bon augure l'état de confusion où je me retrouve, après avoir relu un poème, en ne sachant si je viens de le lire en français ou en anglais. Si j'y arrive, je peux espérer que le lecteur anglophone aura quelque écho de ce que j'ai lu dans le français original de Paul Valéry. On peut prétendre y arriver, au bout de longs efforts, en tenant en main les cartes, les éditions, les études que vous nous fournissez. Pour cela, et pour cette occasion privilégiée que j'ai eue de vous en parler, je vous remercie.

Nathaniel RUDAVSKY-BRODY