

Françoise Manodritta

# PAUL VALÉRY SECRET

Verlaine Mallarmé Rimbaud Verhaeren Signac Heredia  
Fauré Proust Gorki Degas Tristan Bernard Jules Verne  
Brancusi Lorenzo Vero Odilon Redon Renoir Courteline  
Alphonse Daudet Maurice Denis Gustave Moreau Moreas  
Maupassant Gustav Mahler André Gide Frederic Mistral  
Pierre Louys Claude Monet Toulouse Lautrec Emile Zola  
Segalen Gertrude Stein Henri De Regnier Saint Pol Roux  
Klimt Alfred Jarry Berthe Morisot Massenet Whistler  
Rainer Maria Rilke Sèrusier Virginia Woolf Oscar Wilde  
Marie Laurencin James Joyce Malaparte Lovecraft  
Antonin Artaud Honegger Giono Giuseppe Verdi Kafka  
Paul Léautaud Anton Francescu Filippini Lampedusa  
Kierkegaard Max Jacob Jouhandeau Pirandello Debussy  
Raoul Dufy Hemingway Felix Vallotton Claudel Gauguin  
Henri Michaux Rodin Camille Claudel Aldous Huxley  
Roger Nimier Jacques de Lacretelle Georges Braque  
Mauriac Aragon André Breton Serge Prokofiev Rouault  
Suzanne Valadon Stravinsky André Malraux Balthus  
Samuel Becket Supervielle Albert Camus Robert Desnos  
Saint John Perse Picasso André Lhote Thierry Maulnier  
Derain Francis Carco Robert Delaunay Nicolas de Staël  
Blaise Cendrars Cocteau Jean Paul Sartre ...

*ils furent les contemporains de Paul Valéry*

1871 / 1945

Composition originale « Les Contemporains »  
d'ANDRIA SANTARELLI





*Paul Valéry Secret*





Françoise Manodritta

# Paul Valéry Secret

Éditions EDILIVRE APARIS  
75008 Paris – 2010

[www.edilivre.com](http://www.edilivre.com)

Edilivre Éditions APARIS

56, rue de Londres – 75008 Paris

Tél. : 01 41 62 14 40 – Fax : 01 41 62 14 50 – mail : [actualites@edilivre.com](mailto:actualites@edilivre.com)

Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction,  
intégrale ou partielle réservés pour tous pays.

ISBN : 978-2-8121-3387-9

Dépôt légal : Juin 2010

© Edilivre Éditions APARIS, 2010





## Remerciements

Je remercie Andria Santarelli,  
artiste plasticienne corse, de m'avoir autorisée à reproduire  
les *Celi Scritti*.



Je remercie tout particulièrement Luc Touzet pour la mise en page,  
notamment sa présentation des poèmes pour la première fois  
mis en colonnes, en version intégrale, sur une et quatre pages.





À la mémoire de mon frère Jean



## Avant-propos

Qu'il me soit permis de donner d'abord quelques précisions sur l'historique de ce travail.

C'est en 1985 que je découvris pour la première fois, et sans y attacher presque d'importance, le léger indice qu'on trouvera exposé au *Chapitre 2*, indice qui m'indiquait qu'un secret était caché dans la structure du *Cimetière marin*. J'étais alors bien loin d'imaginer ce qui en sortirait après de nombreuses années de recherche troublante, passées à tâtonner, il faut le dire, dans l'ignorance d'abord la plus totale de la direction même à suivre pour avancer quelque peu. La recherche commença comme un jeu. Je ne savais où porter mes regards dans la masse du texte, et j'avancais des pas timides, retenus par la prudence. Par la nature de cet indice, j'avais seulement eu l'intuition des colonnes, et je m'y tenais sans savoir ce qu'elles me livreraient. Mais je ne doutai jamais que quelque chose pourrait apparaître, tant l'indice en question, quoique bien mince, me paraissait pouvoir devenir décisif.

Enfin, le brouillard se dissipa quelque peu. Je n'utilisais plus que le texte disposé en colonnes, tel qu'on le trouvera en fin d'ouvrage dans l'*Appendice II*. La première chose qui me causa de la surprise fut, je m'en souviens, encore que cela remonte à quelques années, que le mot « eau » était localisé dans la colonne de droite, où l'on passait de l'« eau sourcilleuse » située tout en haut, à des « eaux réjouies » situées tout en bas. Ce premier point avait de quoi faire réfléchir, et il s'ensuivit que je recherchai tout de suite où étaient situés les éléments de la tétrade, au cas où la notion pourrait s'avérer de quelque importance. Or, je découvris que c'était, en effet, le cas : le mot « feux » faisait face à l'eau à gauche et se trouvait à la tête d'une série, et le mot « terre » lui faisait suite dans la même colonne mais dans la partie inférieure, en formant aussi série, comme s'il en prenait le relais. En dernier, je découvris que l'élément « air » formait série en parallèle avec l'eau, dans la colonne de droite. Je n'aperçus pas tout de suite les jeux de la symétrie en miroir. Et ce fut un jalon assez troublant lorsque je m'aperçus qu'à l'« air immense » situé à droite, correspondait, à gauche, l'« ère successive » : je venais de compren-

dre qu'on était invité à jouer à un jeu étonnant où le Temps et l'Espace allaient être à l'honneur. Il fallait entrer dans le jeu.

Tout le reste s'ensuivit. Pénétrer les ressorts du jeu impliquait la descente au niveau phonémique, où l'avait conduit Valéry. Et il me parut que cette adaptation du regard était facile et procurait une grande joie : celle de découvrir une architecture d'une subtilité insoupçonnée. Une poétique exigeante se dévoilait, et cela devenait hautement passionnant, mais prit encore plusieurs années.

En même temps, je prenais connaissance des beaux travaux des Valéryens, dont les conclusions, souvent puisées dans l'étude des *Cahiers*, me parurent en accord parfait avec ce que dévoilaient les structures que j'étudiais.

Un seul point, cependant, restait troublant : c'est le fait que les brouillons laissés par Valéry ne laissaient en aucune façon deviner qu'il ait pu, en parallèle ou dans un stade ultérieur, organiser en tableau leurs ébauches. Il faut bien, cependant, que cette manœuvre ait eu lieu, car il est tout à fait impossible que la masse considérable des faits de structure qu'on va ici découvrir, tous cohérents entre eux et formant système, soit le produit du hasard. Il s'avère, par ces faits, que le texte des deux grands poèmes a été contrôlé à un phonème près.

Il n'est pas facile, certes, d'admettre d'emblée que Valéry ait poussé le souci de perfection jusqu'à inventer ce moyen simple et génial que sont les colonnes, créatrices naturelles de relations de voisinage plus resserrées, — (et qui relèvent aussi, sans doute, du nombre d'or) — afin d'atteindre à ce contrôle total. Mais on ne peut douter qu'entre les brouillons des poèmes, dont l'un, de 512 vers, est presque quatre fois plus grand que l'autre, et leur état définitif, le travail dans les colonnes ait pris place. Il a même pu précéder toute écriture. Les quelques faits que j'expose ici suffiront à le prouver, et ils font partie d'un ensemble très nombreux. On peut ajouter qu'il ne serait pas concevable de n'en pas faire au moins l'hypothèse, au vu des arguments présentés.

Je pensai donc qu'il était devenu indispensable de porter, désormais, le regard uniquement sur le texte définitif des poèmes, tel que nous l'a livré Valéry.

Il restait à trouver le moyen d'exposer clairement ces structures qui composent la musique pure, et sont par elles-mêmes porteuses de son et de nuances de sens entremêlés jusqu'à la dernière limite où l'œil les poursuit. Je souhaitai que tout lecteur, — même non linguiste et non Valéryen —, puisse enfin s'approprier ce secret à nul autre pareil, ce trésor encore inconnu, et qui est si facilement accessible si l'on veut bien rendre son regard *agile*, et se laisser seulement guider par le magicien.

La masse des faits à exposer est considérable, car relevant d'une divine perfection, ils sont infinis. Il fallait faire un choix et il m'a paru que le moyen le plus simple d'être clair était d'adopter le cheminement modeste qui avait été le mien, en lui ôtant toutefois ses longueurs. Ainsi, le lecteur aura-t-il parfois l'impression d'assister au déroulement d'une enquête policière.

Un ésotérisme plus énigmatique en ressort, d'où surgissent de nombreuses questions, qui ne sont pas près d'être résolues. Mais ce qui doit réellement nous émerveiller, c'est l'émergence d'une poétique originale, génialement fondée sur une idée claire, unifiée, de la linguistique. Je n'ai pu ici que tenter, très modestement, d'en esquisser l'essentiel.

Le « nouveau lecteur » me rejoindra, je l'espère, dans l'émotion de découvrir, 90 ans après la parution du *Cimetière marin* et 93 ans après celle de *La Jeune Parque*, qu'il est temps assurément de *commencer à lire Valéry*, mais au niveau où il doit être lu, et où il découvre enfin ses véritables joyaux. Ce ne sera que retrouver l'émerveillement tout pur des premiers lecteurs de Valéry, mais amplifié encore, cette fois, d'en pouvoir savourer le secret.



# Introduction

Pour les sigles et abréviations utilisés et pour toutes les références, on est prié de se reporter à la *Bibliographie*.

Les signes phonétiques ont été simplifiés pour ne pas gêner la lecture. On en trouvera l'exposition dans l'Appendice I : *Phonétique et théorie*.

Enfin, le texte des deux poèmes, disposés en colonnes, est présenté dans l'Appendice II, en version intégrale.

# Introduction

Un penseur est un homme tourné comme un gant, qui se revêt de sa profondeur et cache sa superficie.

Œ I, 166

Forcer le secret d'une œuvre, surtout quand il est manifeste que l'auteur non seulement ne vous y a pas invité, mais a tout mis en œuvre pour s'en protéger, demande, pour le moins, un essai de justification préalable. Avant de présenter cette nouvelle approche, il faut rassurer le lecteur, et surtout le lecteur passionné de Valéry, qui peut, à juste titre, se demander s'il ne va pas être convié ici à quelque festin sacrilège. Comment, face à des textes qui le charment et le comblent déjà si pleinement, oser proposer une lecture nouvelle, qui entend les pénétrer plus avant, ce qui revient, il faut bien l'avouer, à en retourner la précieuse substance comme un gant, ou comme un tissu dont on désire examiner l'« envers » ? Comme si, tout à coup, le poème doué d'une nouvelle transparence, pouvait encore se révéler « gros » d'autre chose — entendons : de bijoux qui demanderaient à voir le jour, justifiant, par là-même — mais par là seulement d'ailleurs, car à quoi bon un nouvel éclairage, s'il devait rester stérile ? — notre démarche. Comme s'il était possible encore d'espérer, d'un nouveau type de regard, qu'il repousse nos délices au-delà de l'unité-mot, non pour la noyer dans l'océan des phonèmes, mais pour en faire surgir, au contraire, toute une pertinence nouvelle, la finesse d'un charme plus absolu, le seul propre à faire, vraiment, une peau neuve aux « mots de la tribu » ?

Or, tel est bien, précisément, le cas : ces textes que nous pensons connaître, dont nous étions sûrs d'avoir épuisé toutes les beautés, sont bien « gros » d'autre chose, et non seulement des bijoux encore inconnus qu'ils sont prêts à délivrer, comme la grenade qui n'attend que le moment de « céder », par une « lumineuse rupture », à l'« excès de ses grains », — pour peu qu'on veuille bien, toutefois, ajuster à leur finesse et à leur éclat notre œil et notre ouïe, — mais gros aussi du secret de leur genèse, qui se dévoile à mesure que

se révèle leur structure. Enfancement prodigieux, que le lecteur va pouvoir surprendre, mais qu'il lui faudra revivre en le faisant totalement sien, c'est-à-dire en remettant très exactement ses pas dans ceux de Valéry, s'il veut accéder à l'entière beauté du texte. Ce sont pas qui vont loin : on sait que Valéry consacra des années à les assurer. Il reste au lecteur, dans un temps moins long, à en distinguer d'abord, puis à en suivre la trace, indice après indice...

Mais il faut se justifier, car proposer au lecteur de lui faire découvrir la vraie beauté du texte dans un « envers caché », peut avoir de quoi surprendre, tout d'abord. C'est sous-entendre que des perfections, restées invisibles à l'œil, du moins lorsque ce dernier parcourt l'espace graphique « normal », tel que le lui ont offert jusqu'ici toutes les éditions, et indécélables à l'oreille dans leur détail, — puisque l'essence même et la véritable texture de la « musique pure » qui déjà la charmait n'en sont qu'une résultante globale, — pourraient lui devenir accessibles tout à coup, tout en échappant à la gênante froideur d'analyses linguistiques par trop scientifiques. On sait que Valéry, sans les redouter, les détestait.

Or, il est aisé et tout aussi naturel, nous le verrons, de se porter vers ce niveau de lecture « minimal », le plus authentique où se puissent savourer des structures sonores, que de se cantonner à une première lecture, inerte, du *Cimetière marin* et de *La Jeune Parque* : et le lecteur, étonné, va découvrir en effet, que cette nouvelle approche du poème ne dénature pas l'autre, mais plutôt la complète sans en rompre le fil, révélant des perfections qui méritent qu'on réactualise, à leur sujet, la notion de Grand Œuvre. À la condition, bien entendu, de donner au terme une acception nouvelle, celle que lui confère son extraordinaire type de genèse, qui ouvre l'œuvre pleinement sur le futur, plus qu'elle ne reproduit un modèle antérieur, qu'on chercherait d'ailleurs en vain.

Mais comment expliquer la volonté de secret ? Elle s'explique assez simplement par la perfection même du « monstre » produit, dont le surgissement au XX<sup>e</sup> siècle avait de quoi surprendre un public peu préparé, qui en dépit du charme, le trouva déjà suffisamment obscur. D'où l'on conçoit facilement qu'ait pu naître chez l'auteur, par avance, l'idée de se protéger efficacement du lecteur trop pressé, en lui imposant, par une stratégie appropriée, le temps d'initiation sans lequel la « seconde lecture » lui resterait inaccessible. La beauté profonde se mérite : à sa nouvelle dimension, l'œil et l'ouïe doivent lentement s'éduquer, tandis que l'esprit peut s'attendre à être lui aussi, par eux, puissamment sollicité.

La relation au lecteur s'annonce en termes de duel :

« L'auteur a l'avantage sur le lecteur d'avoir pensé d'avance ; il s'est préparé, il a eu l'initiative. Mais si le lecteur lui reprend cet avantage ; s'il connaissait le sujet ; si l'auteur n'a pas profité de son avance pour approfondir et se mettre loin sur la route ; si le lecteur a l'esprit rapide — alors tout l'avantage est perdu, et il reste un duel d'esprits, mais où l'auteur est muet, où la manœuvre lui est interdite... Il est perdu. »

(Œ II, 629)

Mais nul doute, pourtant, que Valéry ne se fût réjoui à l'idée qu'un lecteur plus « actif » puisse le suivre, quelque jour, jusqu'au bout de la démarche :

« Une œuvre est solide quand elle résiste aux substitutions que l'esprit d'un lecteur actif et rebelle tente toujours de faire subir à ses parties (...) L'arbitraire vivant du lecteur s'attaque à l'arbitraire mort de l'ouvrage.

Mais ce lecteur énergique est le seul qui importe, — étant le seul qui puisse tirer de nous ce que nous ne savions pas que nous possédions. »

(Œ II, 629)

le mot « actif » appliqué au lecteur devant lui-même accorder son sens à l'essence toute particulière de la « substance » traitée :

« Il faut traiter des tonnes de blende pour obtenir une particule de substance active. »

(Œ I, 707)

Faudra-t-il conclure à une variété nouvelle de cette « stratégie de l'araignée », la même qu'on peut admettre, avec Deleuze, fonder toute la manœuvre de l'écriture proustienne ? Mais en nous gardant, toutefois, de donner à l'expression le sens que lui donne Deleuze, qui perçoit la *Recherche* comme un « emboîtement de machines », un « morcellement sans unité organique », et compare le narrateur à une araignée, mais au sens propre.<sup>1</sup>

L'araignée valéryenne, parce que spirituelle, est plus propre à justifier une analogie avec Proust, qui se fonde, précisément, sur le souci qu'ils eurent tous deux d'une vision préalable, unifiante et organisatrice, de la structure spatio-temporelle de l'œuvre entière, à seule fin de la garder du danger de « décomposition » : vision « extra-lucide » qui est le contraire d'un regard aveugle. Au désir proustien, avoué, d'assurer au texte une « résistance », répond la définition même du « classique » selon Valéry :

« Les œuvres *classiques* sont peut-être celles qui peuvent se refroidir sans périr, sans se décomposer ; et la volonté de conservation, cachée dans l'idée de perfection et de forme achevée, serait intéressante à découvrir, à déceler dans les principes, les règles, les lois ou canons des arts dans les époques dites classiques. »

(CE II, 479)

Jean Hytier, en soulignant l'intérêt porté par Valéry à l'allégorie de l'Araignée dans le poème « *Aurore* », où les Idées et leur travail nocturne, « sympathiquement évoquées », s'incarnent dans l'image des « secrètes araignées » avec leurs « cent mille soleils de soie », leurs « fils primitifs » et leur « toile spirituelle », tendus « sur les abîmes de toi », — remarquait qu'on la retrouve dans la prose, où l'image revient sous la forme d'une hantise caractérisée<sup>2</sup>. Citons à sa suite le fragment de « *Au sujet d'Adonis* », où Valéry évoque un La Fontaine-*araignée* comme s'il décrivait un autre lui-même :

« (...) Il faut se bercer d'une image. J'imagine ce poète un esprit plein de ressources et de ruse, faussement endormi au centre imaginaire de son œuvre encore incréée, pour mieux attendre cet instant de sa propre puissance qui est sa proie. Dans la vague profondeur de ses yeux, toutes les forces de son désir, tous les ressorts de son instinct se tendent. Là, attentive aux hasards entre lesquels elle choisit sa nourriture ; là, très obscure au milieu des réseaux et des secrètes harpes qu'elle s'est faites du langage, dont les trames s'entretiennent et toujours vibrent vaguement, une mystérieuse Arachné, muse chasserresse, *guette*. »

(CE I, 484)

Texte précieux pour nous, s'il en est, car il semble qu'il conduise directement au cœur même de notre étude, et le commentaire dont l'accompagne Jean Hytier ne l'est pas moins : « J'admire, dit-il, la mise en relief, si significative, du dernier mot. (...) Ce verbe *guetter* pourrait résumer l'attitude intellectuelle de Valéry. » Et en effet, ce n'est pas un hasard, sans doute, si l'idée même de *guet* et de *garde* se trouve rejoindre l'étymologie du mot *regard*, dont Valéry a fait une solide armature, insérée par le son et par le sens dans la structure des poèmes — le mot trouvant, d'ailleurs, un écho, par anaphonie modulée, dans le nom même de la Parque. Dans le *Cimetière marin*, l'eau est d'abord dite « Œil qui gardes », et cette « garde » précède l'équilibre du double regard, « regarde-toi »/« regarde-moi », qui s'adresse à la lumière et au ciel — selon une symétrie que révélera le « nouvel espace graphique » (*fig. 1*) alors que le tout premier regard, le « long regard », contemple le « calme des dieux » sans savoir encore qu'il contemple les profondeurs de son Moi.

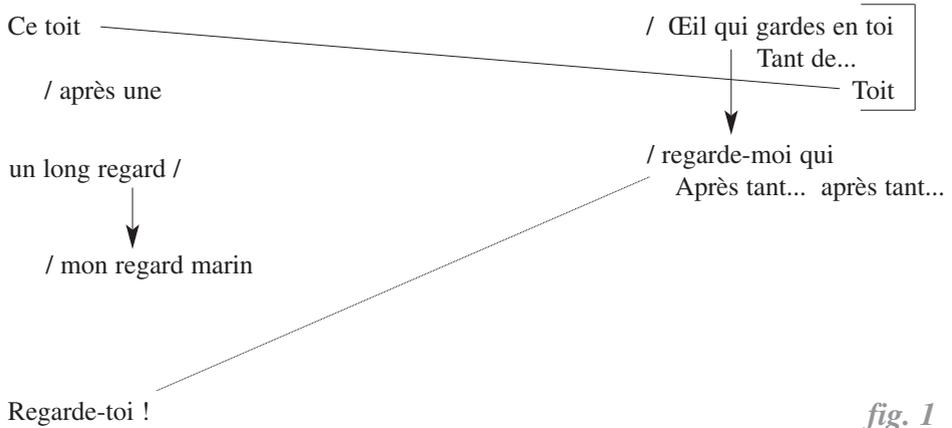


fig. 1

L'« eau sourcilleuse » qui va générer à la fois la source et le sourire, est le lieu peut-être le plus « mouillé » du poème : un tour de magie fait précéder « œil » du son de son pluriel, / yEU /, redoublement mouillé qui semble préparer le pluriel des futures « eaux réjouies ». Entre les deux eaux, les « sources du poème », eaux à coup sûr plus secrètes car situées « auprès d'un cœur », sont un relais déjà pluriel — et il leur reste à générer encore le « sourire de pâte », qui se veut l'opposé de « sourcilleux ». Mais le nocturne guette, qui va éteindre « aux sources » et « au sourire », pour en tirer l'affreux « meurt aussi », non sans avoir, à l'occasion du passage sous terre, généré « aux racines ». Le jeu de défiguration se prolonge avec un nouvel éclatement, cette fois du « sourire », en « sous » (« tout va sous terre ») et en « rire » (« rire éternel ») — tandis qu'en sous-main, par anaphonie, court le jeu du « pourrir » ou de la « pourriture » : « pour - rire », et les finales en - *tur* ou en - *ir* de « creux toujours futur » et de « repentirs »/« convenir »/« appartenir », — qui, soit dit en passant, entendent aussi défigurer la beauté de « un seul soupir » (qui se prête lui-même, en compagnie de « sur le calme » et de « sur l'altitude », à l'opposition ironique du *sur* et du *sous*).

Concluons que l'œil de cette araignée est tout le contraire d'un œil figé. Il est dès le départ aussi extralucide que rapide — (on peut gager que l'œil de Proust ne l'est pas moins, dès le départ aussi), — et les proies qu'il guette sont de divines mouches, que le lecteur sera bien heureux de savourer à son tour !

Cependant, le parallèle avec Proust nous conduit à mieux discerner l'importance du secret, protecteur des structures profondes qui manifestent l'esprit. Sur le critère de la « volonté de conservation », en effet, on saisit mieux que « le nouveau » ne puisse être dit « classique » que s'il a su se protéger — qu'à la condition, donc, qu'un secret puissant et puissamment protégé le rende, justement, « impérissable ». Or, chez Valéry comme chez Proust, ce secret de la durée coïncide avec la formule du « naturel » :

« Vous ne savez donc pas qu'il faut donner aux idées les plus nouvelles je ne sais quel air d'être nobles, non hâtées, mais mûries ; non insolites, mais existantes depuis des siècles ; et non faites et trouvées de ce matin, mais seulement oubliées et retrouvées. »

(Œ II, 478)

Il écrit de même à propos de Vinci (1919) :

« Il n'a pas peur des analyses ; il les mène, — ou bien ce sont elles qui le conduisent, — aux conséquences éloignées ; il retourne au réel sans effort. Il imite, il innove ; il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien ; ni le nouveau, pour être nouveau ; mais il consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel. »

(Œ I, « Note et digression », 1210)

Proust dit cela au moyen de la métaphore musicale : dans l'épisode du Septuor de *La Prisonnière*, le narrateur nous apprend que ce qu'il a reconnu de plus précieux et de plus rare en Vinteuil, c'est justement qu'il ait su faire du « nouveau durable » (*R III*, 254) ; et sur l'aspect « durable » de ce nouveau, il s'explique : c'est ce que Vinteuil y avait mis de plus vrai de lui-même, de plus irréductiblement singulier et personnel. Il est normal, dès lors, que le temps qu'il faut à une bonne perception de l'œuvre soit un temps d'initiation :

« Et non seulement on ne retient pas tout de suite les œuvres vraiment rares, mais même au sein de chacune de ces œuvres-là, et cela m'arriva pour la Sonate de Vinteuil, ce sont les parties les moins précieuses qu'on perçoit d'abord. »

(Proust, *Recherche I*, 530)

Et Valéry n'entendait pas dire autre chose dans cet aphorisme tiré des *Pièces sur l'Art*, où, à propos de son buste, une identification au geste du sculpteur fait assez joliment apparaître l'écriture comme « sculpture de soi » :

« Entre l'œuvre et l'observateur, s'institue un échange essentiel : l'œuvre répond autant qu'elle demande. Ses ressources s'accroissent d'autant plus qu'elles se font plus solliciter. Plus on la regarde, plus augmente la curiosité qu'elle excite. »

(Œ II, « Mon buste », 1364)

Il est corrélatif du suivant de *Tel Quel* :

« (...) une « Œuvre d'art » est le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis. »

(Œ II, 1344)

Entre Proust et Valéry, existe une parenté plus troublante encore, qui touche à la conception même de l'Espace-Temps, et cela en dépit de l'extrême différence qui oppose, dans la forme et l'étendue, les deux types d'écriture, l'une enfermée dans les bornes étroites qu'elle a voulu se donner par des contraintes, l'autre ne craignant pas les extensions et débordements — mais débordements, chez Proust, secrètement gouvernés par l'œil invisible qui ne les perd pas de vue. Et si Proust semble se jouer ouvertement de l'espace réel, où s'opère la « transmutation en figure » du Temps, il a soin de refermer en anneau, au moyen du *Temps retrouvé*, son exploration du *Temps perdu* : deux parcours couplés qui furent conçus en parallèle, on le sait, dès le départ.

Valéry, lui, s'est donné, mais en secret et par d'autres moyens, l'espace qui manque naturellement au genre poétique : un espace qui va nous apparaître curieusement « extensible » au sens premier, géométrique, du terme, mais qui finira par « enfler » dans l'imaginaire du lecteur, devenir le lieu d'une prolifération infinie de merveilles — à découvrir une à une, progressivement, au fur et à mesure de l'initiation. Le romancier comme le poète ont misé sur un renouvellement total des codes de signifiante attachés aux mots, ont tissé une riche toile et jeté des rets souverains sur l'inconscient du lecteur, qu'ils ne lâchent plus. Mais l'un, le poète, se présente comme l'épure de l'autre. Et tous deux, qui adoraient également Wagner, savaient comme lui qu'un tel *charme*, qui doit s'entendre au sens fort du terme, — à la fois *chant* et *enchantement*, — est une musique *et* une manœuvre.

C'est pourquoi, sans doute, rien ne paraît s'appliquer avec plus de pertinence à Valéry que les mots mêmes par lesquels Proust expose le mystère des « petites phrases » de Vinteuil, comme s'il parlait des constituants secrets et comme « mis en réserve » pour l'avenir, d'un poème :

« Dans la Sonate de Vinteuil, les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite, et pour la même raison, sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre, trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion, nous avait rendue indiscernable et gardée intacte ; alors, elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s'était réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière. »

(Ibid, 531)

Le fait, pour Valéry, d'avoir pu rester la parfaite épure de Proust, c'est-à-dire d'être arrivé au « mystère » et au « nouveau durable », en même temps qu'au « naturel » de l'adorable Sonate, en dépit de l'effroyable contrainte de la forme poétique, supposait déjà, en soi, que le magicien, en véritable sorcier, ait su faire marcher des *rhombes*<sup>3</sup> d'une autre trempe. D'autant que c'est la rythmique seule qui allait devoir donner à ce nouveau type d'Espace-Temps les mêmes aises, pour se déployer, que le roman proustien. Et d'autant que c'est quand on parle du rythme que, paradoxalement, l'analogie musicale révèle ses limites, la musique n'étant qu'une partie du rythme !

Dans l'ignorance du dessein secret de l'œuvre, qui organise les rythmes divers qui composent « le rythme », une bonne méthodologie aura intérêt à rendre active la métaphore de l'araignée, qui tisse avec d'autres fils que les « fils gluants » imaginés par Deleuze. Elle serait plutôt le produit, avec au besoin broderies surajoutées, d'un tissage authentique, tel un tapis « de haute lice » — l'analogie avec Proust s'en trouvant encore renforcée.<sup>4</sup>

Mais une fois le secret dévoilé, et déployée devant nos yeux l'éblouissante tapisserie, surgissent les questions profondes. Que cache le tissage, et de quels interdits sournois le secret, « plus perfide qu'eux », se défendait-il si efficacement — comme une Parque qui, dans ses « maternels contours », joue à se faire « versatile » pour déjouer les « détours » du reptile ? De quel « fil visqueux » se défendait-elle, au moyen de son « fil doré » et de ses « réseaux d'azur » ? Il n'est pas indifférent, sans doute, que Pius Servien, qui a donné une théorie des *Rythmes* saluée par Valéry comme « la tentative la plus intéressante et la plus hardie que l'on ait faite à [sa] connaissance pour capturer l'Hydre Poétique »<sup>5</sup>, ait proposé, en apportant la justification scientifique de sa proposition, que prose et poésie reçoivent un traitement identique, en ce qui concerne du moins l'analyse du rythme : cela laisse espérer de fructueuses comparaisons. Et surtout, il est précieux qu'il nous rappelle à l'importance du fait qu'outre les rythmes sonores, qui impliquent le retour des éléments du son (timbre, hauteur, intensité, durée), la syllabe elle-même puisse soutenir des « rythmes de concepts ou de sens », par « le retour des choses qu'elle contribue à signifier » : il visait par là cette classe de rythmes « étudiée avec plus ou moins d'ordre depuis les rhétoriques anciennes », et dont relève « plus d'une figure de style ».<sup>6</sup>

L'analyse que nous allons donner va montrer, précisément, combien la rhétorique du secret lui donne raison, qui soumet la figure de style, dans tous ses états, à l'unité d'une telle rythmique plurielle. La musique pure, « œuvre de la catachrèse dans la répétition » dit Jean Royère (*Clartés*, 20), crée de la couleur et de la lumière au moyen de *dissonances*, et par là aussi refond l'*idée* : le trope consistant à détourner un terme de son sens primitif pour lui donner une acception nouvelle, en naît une vérité « d'essence verbale », et qui s'oppose à l'idée abstraite. Si les mots prennent l'initiative, le phonème, en tant qu'ultime composant « perceptible » de l'« outil de rythme » qu'est la syllabe, est le signe spirituel par excellence dont l'écriture fait ses jeux, l'outil du secret. Et c'est bien à ce niveau qu'il faut chercher l'articulation du son au sens dans une œuvre « divine », c'est là qu'elle puise son caractère singulier, inimitable, ce qui reste pour Proust, en définitive, le plus grand des mystères.

## Méthodologie : pour une stylistique phonémique

Le côtoiement du secret et du sacré à ce niveau *minimal*, se perçoit à travers le miroitement d'une multiplicité de jeux, qui s'exaltent les uns les autres, manifestant l'essence *unifiante* du secret qui les gouverne. Mais les jeux ne seraient *joyaux* s'ils n'étaient l'illustration des capacités d'une langue, des mécanismes naturels de sa phonétique. En ressentir d'abord la beauté fait donc partie intégrante de la nouvelle méthode d'approche, comme une parole ne se rend efficace, dans le sacrement, que par son authenticité, qui ne serait rien sans la réponse du récepteur.

Le miroitement sollicite le regard, il est même cet *éblouissement* par lequel la Parque, donnant l'exemple, détourne enfin les yeux du surnaturel des astres, pour les fixer — les ayant d'abord *fermés* — sur le « jeune soleil de ses *étonnements* ». Sans cette maturation du *désastre* premier et bien-aimé, pas de renaissance ; pas d'« *étonnements* », ni de « cap qui tonne ». Le principe de l'initiation est là : pour ouvrir les yeux, il faut avoir commencé par les clore, et cela pourra se nommer l'*éveil*. C'est aussi le fondement de l'écriture, contrepoint d'ombre et de lumière, que doit servir le rythme, et au bout duquel vient se greffer, naturellement, une éthique.

Toutes les composantes assemblées dans la religion profane de ce tout, ont dès lors la faculté de rendre caduc le problème de leur source : il suffit que le secret du système soit *efficace*, pour que le lecteur perçoive son dévoilement comme un charme ultime. Interpréter les signes, cependant, sera délicat, tant est subtil le système qui raffine le sens au moyen du son, au point que le charme se nourrit aussi de cette découverte qui s'impose en parallèle : que le mensonge sert le songe. « Mens, mais sache... » dit la Parque à la « lâche » moitié d'elle-même : et cette lâcheté génère une ironique résonance en *-ache*, palatalisation de K qui se joue du nom même de la Parque. Or, ce dont elle a pris connaissance en dormant, c'est que le charme se passe de surnature : elle n'aspire qu'à entendre le balbutiement « des sources et des bois ». La musique en fait foi par sa seule « pureté » qui se passe de gloses. Il ne s'agit que d'apprendre à lire, les bijoux auront précellence. Le temple qui les recèle ne les offre pas ouvertement, mais il ne fait pas, non plus, obstacle à un regard honnête, et il peut donc, sans honte, garder quelque obscurité.

La méthodologie la plus adéquate, devant cet « inconnu » qui n'attend que de se laisser dévoiler, se doit d'être celle qui est la plus attentive, et pour cela même la moins agressive : celle, pour tout dire, qui procèdera de la façon la plus formelle ! Car le nécessaire « double regard » impose avant tout la prudence. Il s'agit de ne pas abîmer le bel appareil. Et pour ne pas se rendre définitivement aveugle au départ, il faut éviter, bien entendu, de commencer l'étude par une analyse sémantique. Une recherche de référents qui se ferait à partir de l'espace linéaire non remodelé, — cet espace du regard inerte qui sert de masque à son envers, — aurait toutes chances de conduire à une impasse.<sup>7</sup>

Pour assurer l'honnêteté de notre approche, nous rejeterons tout *a priori*. Et pour faciliter l'exposition, nous centrerons l'analyse sur le *Cimetière marin*, parce que ce poème, quoique publié trois ans après l'autre, se présente comme son modèle. À partir du *Cimetière marin*, s'opère tout naturellement le passage vers la *Jeune Parque*. Les deux poèmes, une fois retrouvés l'espace « réel » de leur genèse, se présentent sous l'aspect de colonnes qui ne diffèrent que par la taille et le nombre. On ne peut d'ailleurs bien saisir la structure de la *Jeune Parque* que si l'on est d'abord « passé » par celle du *Cimetière marin*, car elle semble en être une extension diffuse, étant près de quatre fois plus grande — 512 vers contre 144, ou 8 colonnes contre 3, soit, pour chacune, respectivement 64 et 48 vers.

Il se trouve que ces colonnes, qui par leur figure et leur fonction, n'ont rien de virtuel, semblent aller par trois, et renverraient aisément au principe de

reputation de la *terza rima* de Dante. On devine avec quelle facilité, sur ce qui n'est qu'un premier *secret de fabrication*, à première vue d'ordre purement formel, peut venir se projeter toute une potentialité d'ésotérismes, du reste difficiles à cerner. Nous-mêmes, en parlant du nombre d'or ou du « carré sémiotique » de la tétrade, y échapperons de justesse. Mais quelques hypothèses sont permises, si elles font avancer. Ce qui nous incite, au départ, à redoubler de vigilance. Nous rejetterons toute application d'une grille pré-établie, pour ne prendre pour guide que notre seul « étonnement », choisissant de nous faire, pour trouver la voie d'accès, en cela l'équivalent d'une Parque.<sup>8</sup>

Cette méthode, qui demande l'écoute attentive du phonème, promu « voix première de la nature », et du bel appareil qui le soutient et l'anime, peut se définir comme une *stylistique phonémique*. Elle demande quelque attention, qui sera assez récompensée par la découverte des « nouveaux bijoux » mis au jour, et par une vision plus claire de quelques parentés intertextuelles qu'on ne peut pas négliger, et dont nous donnerons quelques exemples au passage, quand elles nous paraissent servir l'analyse. Cette dynamique des résonances externes dépend évidemment de la culture individuelle du lecteur, mais elle n'est pas le moindre des attraits de la nouvelle lecture : une proximité accrue des Maîtres découle naturellement de la précision et de la transparence du Grand Œuvre. Car Valéry les a tous si bien *digérés*, comme il avait commencé de le faire dans sa jeunesse, que leur résurgence plurielle devient un pur régal en retour, et qui ne nous incite qu'à les relire tous, en les appréciant davantage. Partant du rapprochement des « pages » et des « focs » dans la dernière strophe, il deviendra, par exemple, difficile de n'être pas frappé de leur étrange résonance avec les « grands sarcophages » de Baudelaire au dernier vers de « *Alchimie de la douleur* ». On pourra rêver longuement sur cette transmutation, qui n'est pas sans renvoyer elle-même à Poe. De même, de la blancheur glacée du cygne Mallarméen, semble sortir la blancheur brûlante du Cygne-Dieu, avatar du reptile de la *Jeune Parque* — qui par jeu, sous la forme de son homonyme le *signe*, semble avoir voulu en conserver un double froid, antithétique. Nous commençons à peine à entrevoir que ce que Valéry a pu *réellement trouver* dans ceux qu'il a reconnus pour ses maîtres, et ce qu'il en a fait, ou n'en a pas fait, pourrait devenir une précieuse clef capable d'en enrichir, pour nous aussi, la lecture. Bien lire, c'est aussi retrouver cette enfance des sources.

Mais il est incontournable, pour cela, de revenir aux *Vers anciens*, qui livrent une partie peut-être essentielle, quoique peu remarquée, de la source

valéryenne des « fils » du tissage. Car ce qui s'interpose vraiment entre les Maîtres et nos deux grands poèmes, c'est... Valéry lui-même ! — et le filtrage étonnant que sa précocité avait déjà opéré, alors qu'il faisait ses premiers pas, encore adepte du Symbolisme. Si, comme nous le pensons, il a bien inventé quelque chose d'unique et d'entièrement original, il va sans dire que les toutes premières traces nous en sont précieuses : nous les évoquerons au *Chapitre 1 (Section 5)*.

C'est la notion même de relation du temps à l'espace qui doit se trouver modifiée par le « nouveau regard » requis pour ce « bien lire ». Une telle conception de la durée rapproche singulièrement Valéry de Bergson. Mais ce parallèle, si éclairant soit-il, n'expose pas l'originalité vraie du sujet. On doit parler plutôt de « regard multiple » : il est clair que l'innovation repose sur une perception de simultanités enrichies, plutôt que sur le pur incantatoire linéaire à la manière de Poe, et que ce changement est essentiel. Si le riche modèle symphonique Wagnérien, transformé déjà par Schoenberg et ses successeurs, éclairci par Debussy, est ici reconnaissable, nous ne voyons aucune analogie musicale qui puisse rendre compte de cette transparence de cristal, de ce phénomène de pureté unique qui permet au lecteur initié de détacher une à une, comme les branches d'un arbre, les délicates harmoniques du savant tissu sonore, pour en savourer individuellement, à l'infini et selon son désir, l'écoute.

Dès lors, un scrupule d'ordre éthique devait-il nous retenir ? Un dévoilement peut nuire s'il est grevé d'incomplétude ; mais, par le double regard et le temps d'initiation qu'il implique, nous espérons éviter l'écueil. Le seul fait qu'un millier de lectures n'épuise pas la fraîcheur des poèmes, eût pu être le meilleur indice qu'ils cachaient un secret puissant, qui est celui même de cette inaltérable fraîcheur.

Valéry qui le savait bien, sans aller jusqu'à fournir la clé, cache cela sous un éclat de rire :

« Que préférez-vous, Monsieur l'Auteur, d'être lu mille fois par un seul, ou d'être une fois lu par cent mille lecteurs ?

— Mille fois par cent mille, répond l'Être de lettres. »

(CE I, 633)

Nous souhaitons seulement qu'il soit bien lu, et que les charmes de la lecture, car il le mérite, s'étendent jusqu'où ils peuvent s'étendre : jusqu'au niveau profond, qui leur donne une rare saveur. Il n'y a, d'ailleurs, pas même à craindre (si on pouvait avoir cette crainte) que s'épuise le « secret Valéryen », structuré qu'il est « en abyme », comme le sont tous les composants du texte, autour d'un « centre vide », point virtuel que réserve, *en négatif*, la géométrie, qui organise ses échanges comme une danse autour de lui. Autre énigme, mais qui renvoie au MOI pur, et à l'unité poursuivie au niveau le plus profond, aussi, des *Cahiers*, — unité dont Valéry n'a pu que par modestie laisser entendre qu'elle s'est faite un peu « contre lui-même ». Il n'est, pour saisir le lien entre cette unité d'une pensée « orientalisante » et le point virtuel ménagé au cœur des poèmes, — que de relire ce passage de la *Lettre-préface* au livre du RP Rideau :

« Je ne me suis jamais référé qu'à mon MOI PUR, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout, et dans ce tout figure notre personne même avec son histoire, ses singularités, ses puissances diverses et ses complaisances propres. Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égale... Cette manière de voir m'est en quelque sorte consubstantielle. Elle s'impose à ma pensée depuis un demi-siècle, et l'engage quelquefois dans des transformations de points de vue intéressantes, comme elle la dégage, d'autres fois, de liaisons tout accidentelles. »<sup>9</sup>

Nous retrouvons la thématique médiévale de l'avalément et même, plus précisément, de l'avaleur avalé, le lecteur étant lui-même *avalé* autant qu'il avale. Mais le traitement du dragon est tout neuf. Valéry connaissait bien, depuis le sanglier tueur d'*Adonis*, la difficulté d'animer ces montres sans perdre la continuité de pureté du « ton de Vénus » : ce fut l'exploit de La Fontaine. On peut dire qu'il en a su faire, pour son compte, une *animation* qui les rend parfaitement naturels : et on admirera que ce soit *par vertu linguistique* que ce petit monde s'agite, — pour la première fois peut-être, — à la fois sans perdre de sa virulence, et sans se rendre ridicule. C'est que le véritable Ennemi est ici plus puissant que tous les bestiaires : contre lui, le texte, retrouvant son sens étymologique de *tissage*, perfection inusable car fondée sur une technique solide, n'a su se défendre de la dévoration absolue qu'en se pourvoyant globalement, au départ, du puissant secret de sa *double forme*.

Un Michaux procédera autrement avec ses monstres, les déglutissant indéfiniment pour mieux les affronter. Michel Beaujour a pu écrire :

« L'Ennemi multiple et renaissant se dérobe souvent, ou bien la présence du monde le masque. C'est pourquoi le poète qui s'est trouvé une fois face à lui et l'a vaincu, ne cessera d'élaborer des stratégies pour favoriser la rencontre. (...) Autant qu'il est possible à un homme de le faire, Michaux se réduit à la condition d'infans, et limite son horizon à celui du ver de terre. »<sup>10</sup>

Osons la comparaison, puisqu'il s'agit de stratégie : l'araignée valéryenne, qui n'est pas aveugle et a du courage, a trop bien ciblé son Ennemi intérieur pour que le combat dure longtemps, et ne se déroule pas dans l'absolu. L'animal sera tiré au grand jour avant d'être exterminé en combat singulier<sup>11</sup>. D'où tant de bijoux, d'ombre et de lumière, devenant tout à coup accessibles au niveau minimal — pour peu qu'on soulève le masque.

Et certes, Valéry élève quelque peu ses regards par rapport à l'horizon du ver de terre, mais s'illusionne-t-il jamais ? Le soleil avoue son ombre. Et ne retrouvons-nous pas, dans l'innocence qui se débat sous la pression de l'aporie, le même émouvant « infans » qui, sans hausser la voix, ne cessera jamais, ayant traversé l'ombre, de s'étonner que « le son l'enfante » et que « la flèche le tue » ? Le « profil modéré » de la plainte et du cri procède de cette autre voix, intérieure, celle qui n'ose proclamer trop haut le combat essentiel, mais énonce pourtant clairement, pour qui peut l'entendre : « Que peut un homme ? » De Michaux, « paresseux agressif qui a pris ses distances », et « dont la colère, muée en spectacle, se déroule selon une courbe connue », Beaujour écrit encore :

« (...) dans la lutte il s'est effrité : mais ces décombres sont le signe de la victoire du paresseux. Rejetés vers l'extérieur, empilés en poèmes de débris, les mots concassés forment une muraille autour de sa retraite. C'est alors qu'il peut s'avalier, rentrer en lui-même vers l'intimité du presque rien, au ras de la palpitation de ses organes. »

(Ibid., 181)

Entre ce « presque rien » et celui de l'« imperceptible écume », voici que s'expose le lien émouvant que crée l'authenticité de l'épreuve. S'est seulement glissé entre eux le secret d'une poétique difficile, qui a voulu s'imposer l'élégance de reconvertir ses débris, de filtrer ses scories, pour ne laisser sur le terrain qu'un cristal parfait. Les « propriétés » de Valéry, c'est cette simple coquille, si nette, qu'a édifiée pour son fragile Moi, la croissance végétative du texte, et qu'il a même voulu, pudiquement, dérober à nos yeux. Quoi de plus dépouillé que ce « centre vide » autour duquel gravitent les structures et qui nous force même à évoquer un tantrisme ? Quoi de plus absolument proche de la palpitation vitale que le battement binaire A i du

« toit tranquille », qui va pourtant se livrer, sous nos yeux, à une traversée dramatique de la confusion des rythmes ?

Pourra-t-on reprocher à cet « infans » d'avoir si bien « nettoyé la place autour » ? Car si l'on n'y trouve pas exactement *Glu et gli*, on y trouvera d'autres fragments de « mots concassés » : ce sont KRI et KRU, FRA et FRE, GRI et GRA : un balbutiement de base rejeté vers la périphérie de l'étonnante coquille en forme d'enceinte acoustique où résonne enfin « la voix des ondes et des bois » — ces « mots sans fin, sans moi, balbutiés » d'une moderne et paradoxale Pythonisse, plus avide d'écouter que de proférer, et dont l'initiation est une pure éducation de l'oreille. (« Ô Sourde ! », ose-t-elle lancer à la Mort). C'est pourquoi, d'ailleurs, quoique inquiète, elle *s'accoude*, en « souveraine » qui sait déjà que par elle l'éternité va « *s'écouter* », jeu fondamental dont participe la larme en tant que « *goutte* contrainte », attirant à elle, par assonance, la « *grotte de crainte* » dont bien entendu

JP v. 291 Le sel mystérieux suinte muette l'eau.

Or, c'est de ce ce même « sel » des larmes, que se construit le « rire universel », dans un lieu proche du « bord doré de l'univers », et en illustration, sans aucun doute, du caractère « versatile » de la Parque. Cela rime avec « reptile »... Le calembour guette, qu' un « œil spirituel », pourtant, tient en respect.

L'« oisif orgueilleux » est une variété de « paresseux » qui se contente, pour son orgueil, de poursuivre l'*écoute* jusqu'au niveau *absolu* qui engage les mécanismes les plus naturels de base de la phonétique : la glotte et la déglutition y ont à voir, et quoi d'étonnant à ce que « *Glu et gli* » nous rappellent ce terrain trouble du « *fil visqueux* » et des « *bords glissants* » du précipice ? Le jeu de modulation du « boire » et du « voir » est, lui aussi, glissement, par quoi « l'immense et riante amertume » se peut « boire des yeux ». On sait depuis Rabelais, quelle lourde « crainte » assortie de « contrainte » entend à lui seul inverser le « Trinck », mot de la fin qui est un signal solaire, mais qui se mérite. Il faut un embarquement ou, tout au moins, des focs à la proue du poème...

Valéry a su placer la terrible menace au cœur nocturne des deux poèmes, non loin du « cœur » dont le « creux futur » réalise la modulation rythmique vers l'éteint, — et les « cris aigus » (des filles) eux-mêmes se glacent devant le « cruel » de l'aporie.

JP v.27 Quel crime par moi-même ou sur moi consommé ?

se demande la Parque, qui va s'embarquer, elle aussi, mais sur une « barque funèbre », où elle joue autant avec son nom qu'avec son ombre.

Pourra-t-on reprocher à cet orgueilleux lombric d'avoir, de tels débris, créé justement les canaux mêmes où se fait la « circulation des sèves inouïes » — on pourrait aussi bien dire : « des eaux réjouies » — et où il a été prévu qu'en finale, un « éveil jaune et bleu des phosphores chanteurs » en viendra déloger la vase ?

Valéry, évoquant l'église de Huysmans, parle de certain éclairage mystérieux qui, comme d'un vitrail Proustien, tombe « au milieu des végétations et des bestiaires symboliques », sur une architecture intérieure « à destination rigoureusement spirituelle, machine presque parfaite » :

« (...) L'esprit seul semble être admis à entrer. On s'y fait. La vue revient ; on est pris dans d'immenses lignes qui ruissellent toute une obscure géométrie. Tout ce qui est là ressemble au noir et aux couleurs de l'esprit qui s'interroge. Des taches colorées singulières palpitent, des lunules précieuses se forment ; on croit avoir fermé les yeux. L'église, artificieusement, vous a abaissé les paupières ; elle construit l'ombre intime. Les vitraux éclatent comme des visions qu'on aurait trouvées. Ils ont des colorations imaginaires. On les rencontre tout à coup en s'avancant ; ils sont brusques, symétriques, voulus et délimités. On n'est donc pas sorti de soi-même. »

(Œ I, 75)

Les termes peuvent s'appliquer directement, dans la *Jeune Parque*, à cet antre, lieu souterrain qui fait pendant aux « sources » du *Cimetière marin*, lieu de « dégel » au centre duquel naissent les larmes comme, aussi, s'organisent les symétries qui vont leur donner pour suite logique une « lassitude des larmes ». Dans l'« obscure géométrie », demeure de l'esprit que s'est choisie l'âme, mais *hors de toute propriété*, les larmes révélatrices d'infini, et par là « divines », occupent une position centrale : elles sont issues du dégel de la statue de glace. Mais c'est au même point, exactement, que surgit le *rire universel*, qui les prolonge sans solution de continuité, faisant pendant au « sourire de pâte » dans son rôle antithétique du « rire éternel ».

Cela se fait selon une équation de proximité qui ne semble poser à Valéry aucun problème au point de vue de la physiologie. Il écrit en 1932 :

« Je lis une explication du rire où je ne trouve pas pourquoi les causes alléguées du rire touchent le diaphragme, les muscles de la face, et non les glandes lacrymales. La question n'est même pas posée. »

(*Moralités*, 76-77)

Le pleur est imité, ici, de celui du vent simple qui est la première voix du poème, et il est naturel qu'il se module en une autre musique, en mots sans fin, même, quand il rejaillit de la « gorge qui jase », après qu'un « vent d'or » a réchauffé le sein glacé — sans parler des arômes du « vent de l'oranger ».

Dans le *Cimetière marin*, l'affrontement ironique du « sourire de pâte » et du « rire éternel » n'est rendu perceptible que par la géométrie du « nouvel espace graphique », doté de l'indispensable virtualité de son inévitable point central, vacuité rendue sensible au regard. La nouvelle danse d'Hérodiade demandait cette béance. Les jeux de glissement progressif des eaux élémentaires, depuis l'état de sommeil et de calme (mais sourcilieux), jusqu'à l'état « réjoui » d'alliance avec le vent qui déchaîne ses puissances de rupture, déploient ainsi leurs conductions souterraines mais précises, en continuité plus intime avec les « sources secrètes ».

Cela se fait en contrepoint d'un « rire éternel » phoniquement « éteint », plus grinçant que le « rire universel », car il est devenu une musique « en roue libre », jeu encore, mais sinistre, et qui, par une épouvantable ironie, donne tout leur éclat aux « bijoux de l'ombre » — et il sert, en outre, la nuance, si elle est bien perçue : tel ce glissement on ne peut plus sournois des « phrases familières » en l'adverbe « affreusement ». Le nouvel espace graphique, en rapprochant les strophes, rend l'ironie hautement perceptible. Elle devient cruelle en répondant tout simplement, mais avec trop de clarté, à la définition qu'en donne Jean Royère : une « aperception de deux réalités qui se ressemblent et qui se nient » (*Clartés*, 16). Le clair a gagné la profondeur : Valéry est passé maître du procédé, encore rehaussé, à la mode racinienne<sup>12</sup>, par le contraste du « ton modéré » de surface, et d'une forme généralement euphémisante du dire : on pourrait d'ailleurs reconnaître aussi, embusquée derrière chaque syllabe, la fine ironie proustienne. Est-ce un hasard si, pour dire l'harmonie d'une architecture exceptionnelle — et le terme pouvant être pris ici dans un sens général qui inclut l'écriture, — nous voyons Valéry emprunter, sans la moindre gêne, le style proustien à incidentes, où il semble plus qu'à l'aise ?

« Mais si une architecture qui ne ressemble, quant à la vue, à rien de l'homme (ou bien quelque autre harmonie, si exacte qu'elle est presque déchirante à l'égal d'une dissonance) te porte au bord des pleurs, cette effusion naissante que tu sens vouloir venir de ta profondeur incompréhensible, est d'un prix infini, car elle t'apprend que tu es sensible à des objets entièrement indifférents et inutiles à ta personne, à ton histoire, à tes intérêts, à toutes les affaires et circonstances qui te circonscrivent en tant que mortel. »

(Œ I, 339)

Or, cette émotion qui porte « au bord des pleurs », nous la ressentons justement faire ici « frissonner » notre propre statue, par vertu de la sublime beauté des jeux filés dont se tisse, à un phonème près, la toile entière du texte des deux poèmes.

Tandis que le dépouillement total de la construction ressort de l'importance donnée à son centre « virtuel », point de l'Espace-Temps aussi « vide » qu'il est fait pour rester secret, mais qui organise pourtant autour de lui, avec les antithèses, les plus rares *surprises* :

« N'oubliez pas — l'imprévu ! Souvenez-vous bien de ce qui n'est jamais arrivé ! »

(*Moralités*, 1932)

C'est à l'intention toute spéciale du futur lecteur que semblent avoir été composés les deux *Psaumes S* et *T* :

PSAUME S

Au commencement fut la Surprise,  
Et ensuite vint le Contraste ;  
Après lui parut l'Oscillation ;  
Avec elle, la Distribution,  
Et ensuite la Pureté  
Qui est la Fin  
(*Œ I*, 337)

PSAUME T

Le plus sceptique de tous  
Est le Temps.  
qui fait du Oui avec du Non,  
de l'amour avec de la haine,  
et le contraire.  
Et si le fleuve ne remonte à sa source,  
Si la pomme ne rebondit  
et ne se remarie à la branche,  
c'est faute de patience que tu le crois !  
(*Œ I*, 338)

Le mot de « fleuve » est prononcé, qui trace un programme de remontée patiente, à contre-courant. Les comprendre parfaitement, malgré leur forme sibylline, serait sans doute, aussi, y découvrir une méthodologie. Mais vers quelles sources remonter ?

Les relations exceptionnelles qu'entretiennent, entre eux, les deux poèmes, leur type de génétique en particulier, éclairent puissamment les poèmes voisins : « *Ébauche d'un serpent* », « *La Pythie* », et nombre d'autres poèmes plus courts de *Charmes*. Or, tandis que nous croyons saisir le « cerveau » du corpus, voici que soudain l'*Album des vers anciens*, antérieur à tout cela, se révèle poser des questions qui sont peut-être parmi les plus troublantes, car elles forcent à considérer la précocité de Valéry — dans un temps où son inspiration ne s'était pas encore dégagée du Symbolisme et de la tendance au mysticisme qui lui est inhérente.

Nous ne tenterons pas d'aborder ici la question délicate de la vraie source, qui demande qu'on se soit fait, d'abord, quelque idée plus précise de la poétique. Mais on ne peut pas, non plus, se faire une idée juste de la poétique si on méconnaît totalement ce terrain fécond de la jeunesse, qui aide à comprendre ce que Valéry en a fait ultérieurement, puisque là sont nés, isolément, les fils — (et peut-être *tous* les fils) — qu'il réunira ultérieurement en faisceau, dans une cohérence étonnante. Nous l'évoquerons rapidement (*Chapitre 1, Section 8*), avec son contexte littéraire et artistique. Si *les autres*, tôt filtrés, ont été importants, à partir de ce stade les vraies sources, clarifiées, de Valéry étaient sans doute déjà en lui-même, plus que dans ces autres.

Il n'est pas concevable, non plus, de ne pas replacer le phénomène unique ici décrit dans une historicité qui permette au moins d'en mieux évaluer l'originalité ; c'est ce que nous tenterons aussi de faire, mais à gros traits, au *Chapitre 6*. En même temps, il devient pertinent d'examiner la position que doit occuper cette poétique de contraintes — même si l'art de Valéry les a transformées en « facilités » — au regard des recherches ultérieures auxquelles se livrera bientôt, par exemple, l'Oulipo. Valéry doit-il être considéré comme « le premier des Oulipiens » ? Ou bien son originalité fut-elle une stratégie, héritage ou non, qui outrepassa tout parallèle ?

Devant tant de questions, il est essentiel, d'abord, de se positionner par rapport aux travaux des valéryens : ils seront abondamment évoqués. Ce qui frappe surtout, c'est la convergence qui s'observe entre leurs conclusions, obtenues à partir d'analyses centrées le plus souvent sur les Cahiers ou sur les brouillons, et les nôtres, qui ne résultent que d'une visée centrée essentiellement sur le seul texte définitif, qui nous a paru mériter cette attention spéciale, étant, après tout, ce que Valéry a choisi de nous livrer. Mais la convergence avec d'autres travaux (en particulier avec la psychanalyse) nous est précieuse, car elle paraît étayer la thèse que ce corpus poétique fut bien la vitrine brillante, quoique gardée secrète, du Système, son application raffinée, — qui est aussi, sans doute, la seule voie d'accès qui en puisse livrer le ressort fondamental : l'idée simple d'une synthèse du pair et de l'impair. En parallèle, la réalité du « nouvel espace », si elle est reconnue, obligera, — et cela a du piquant ! — à réviser quelques idées reçues sur la génétique.

Nous ferons confiance à la simplicité du chef-d'œuvre pour nous guider. D'où, pour notre méthode, ce corollaire : rejeter tout ce qui se révélerait, non pas complexe, mais plus inutilement compliqué que complexe, car l'art de

Valéry est de se jouer du complexe, et d'en faire une clarté. Nous aimons nous souvenir de ce qu'il écrivait au RP Rideau :

« On m'a cru compliqué, moi je me trouve simple »

(Rideau, 5)

Descendre au « niveau phonémique », c'est entrer dans le règne de l'élégance. Et ce n'est surtout pas se couper des autres approches. C'est, au contraire, mieux saisir quelle unité les cimente. Passons ce seuil, cet écueil. Nos « pas déconcertés », à l'instar de ceux de la Parque, reviendront des bords glissants de l'abîme, pour jouir enfin de l'*opéra*<sup>13</sup> que dirige de main de maître ce nouveau « *wagner* » — ce forgeron véritable, artisan *par le feu* de la langue.

Ce sera là tout le parcours d'une lecture *initiatique*, aventure de l'absolu, dont Valéry avait peut-être, tout de même, prévu la difficulté quand il écrivait, sobrement :

« Les vrais amateurs d'une œuvre sont ceux qui dépensent à la regarder en elle-même et en eux-mêmes, au moins autant de temps qu'il en fallut pour la faire.

Mais plus intéressés encore, ceux qui la craignent et qui la fuient. »

(Œ I, 566)

Derrière tous ses aphorismes, désormais, nous découvrirons le sourire d'un magicien qui nous observe à son tour, et appelle notre nouveau « multiple regard ». <sup>14</sup>

Relevons le défi qu'il nous lance, non sans une fine amitié qui transparait sous la courageuse formule :

« Un effort n'est jamais perdu. Sisyphe se faisait des muscles. »

(Œ I, 1476)

---

1. Deleuze, « *Proust et les signes* », p. 218.

Nous ne le suivons pas, quand il fait du « narrateur-araignée » un « énorme Corps sans organes » :

« Mais qu'est-ce que c'est, un corps sans organes ? L'araignée non plus ne voit rien, ne perçoit rien, ne se souvient de rien. (...) Le narrateur a beau être doué d'une sensibilité extrême, d'une mémoire prodigieuse, il n'a pas d'organes pour tant qu'il est privé de tout usage volontaire et organisé de ces facultés. En revanche, une faculté s'exerce en lui quand elle est contrainte et forcée de le faire ; et l'organe correspondant se pose sur lui, mais comme une ébauche intensive éveillée par les ondes qui en provoquent l'usage involontaire. Sensibilité involontaire, mémoire involontaire, pensée involontaire qui sont chaque fois comme les réactions globales intenses du corps sans organes à des signes de telle ou telle nature. »

Sur « l'œil de Proust », voir Philippe Sollers (*Éloge de l'infini*, pp. 180-220), qui lui consacre tout un chapitre excellent.

2. Hytier - C, pp. 168-9.

Page 169 :

« L'araignée avait certainement intéressé Valéry très tôt. En tout cas, le 9 avril 1902, il demande à Gide s'il a lu « *Les Fragments d'Huber* sur les abeilles », il se propose de lui donner son exemplaire sur les abeilles, et il ajoute : « Moi, mon faible serait l'araignée. Toute araignée m'attire. Rassure-toi, je ne vais pas dévider quelque fil. Mes cahiers y suffisent ». Mais il les fera figurer parmi d'inquiétantes créatures :

‘Les animaux qui font le plus horreur à l'homme, qui l'inquiètent parfois jusque dans ses pensées, le chat, la pieuvre, le reptile, l'araignée, sont ceux dont la figure, l'œil, les allures ont quelque chose de *mythologique*. Ils agissent sur les nerfs par je ne sais quel charme sinistre et quel aspect énigmatique, comme s'ils étaient eux-mêmes de hideuses arrière-pensées. Même tués, même écrasés, ils font peur ou ils engendrent un malaise fort étrange.’ »

(Œ I, *Mélange*, « Animalités », p. 401)

Curieuse substitution : on trouve « *psychologique* » pour « *mythologique* », dans l'édition de la Pléiade. Ce qui suit semble confirmer « *mythologique* » :

« Ces antipathies toutes-puissantes font voir qu'il y a en nous une mythologie, une fable latente — un folklore nerveux, difficile à isoler, car il se confond sur ses bords, peut-être, avec des effets de la sensibilité qui, eux, sont purement moléculaires, extra psychiques. (...) Ce monde-là est très obscur, très important. »

3. Nous utilisons à dessein le terme au sens de « pratique de sorcellerie », sens où l'emploie Flaubert dans *Hérodias*. Le mot fut utilisé dans le même sens par Properce (*Élégies*). On peut y voir l'anagramme de « ombre », au sens où Valéry emploie ce mot dans la *Jeune Parque*.

Sur le mot orthographié « rhumb », utilisé par Valéry en référence au vocabulaire maritime, cf. la Préface de « *Rhumbs* » (Œ II, 597), et Bourjea - D, « Rhombes », p. 9.

4. Peter Collier, « Pour un Valéry 'proustien' », BEV N° 88 / 89, 2001, pp. 47-59.

Page 48 :

« Cette fouille du terrain glissant et liminaire entre le conscient et l'inconscient, cette mise en scène des processus de la créativité à l'intérieur du travail transformateur même de la métaphore, pourraient nous mener à de nombreux rapprochements textuels riches et féconds. »

Page 56 :

« Proust divise — et nous donne la sensation de pouvoir diviser indéfiniment — ce que les autres écrivains ont accoutumé de franchir. On ne saurait mieux dire de Valéry lui-même. »

5. Pius Servien, *Les Rythmes*, p. 5.

Ibid., p. 85.

6. L'analyse, qu'il donne en guise d'exemple, d'un passage de Chateaubriand, donne idée du sérieux scientifique et de l'intérêt puissant de sa méthode, bien qu'elle ait été critiquée par Jean Mourot (Chateaubriand, *Rythme et sonorité dans les Mémoires d'Outre-Tombe*, Armand Colin, 1969, 1<sup>re</sup> éd. 1960), cité par H. Meschonnic qui écrit (*Critique du Rythme*, Verdier, 1982, p. 210) : « Mourot est le seul qui renonce à partir d'une définition préalable du rythme comme régularité et répétition ».

Pour notre part, nous ne voyons que des avantages au côté rigoureux de la méthode, qui devrait, si elle fonctionne bien, pouvoir déceler les traits irréguliers qui rapprochent Valéry d'un Debussy, faisant de lui un « faux classique ». Car plus que jamais justement, dans le cas de Valéry, il faut savoir comment s'y prendre pour opérer un choix parmi toutes les variables du discours.

7. On a vu des critiques reconnaître des traits du vrai cimetière de Sète sous la « méditerranéité » du *Cimetière marin*, et en discuter sérieusement — encouragés en cela, d'ailleurs, par Valéry lui-même, qui n'a pas manqué de donner l'exemple.

8. Bergson, parlant de l'espace à quatre dimensions, le fait en termes qui pourraient s'appliquer à la poétique Valéryenne, conçue pour — (selon le mot de Valéry) — « résister à la décomposition » :

« (...) dans le bloc *tout fait* et affranchi de la durée où il *se faisait*, le résultat une fois obtenu et détaché ne porte plus la marque expresse du travail par lequel on l'obtint.

Mille opérations diverses, accomplies par la pensée, le recomposeraient aussi bien idéalement, quoiqu'il ait été composé effectivement d'une certaine et unique manière.

Quand la maison sera bâtie, notre imagination la parcourra dans tous les sens et la reconstruira aussi bien en posant le toit d'abord, en y accrochant ensuite un à un les étages. Qui mettrait cette méthode au même rang que celle de l'architecte, et la tiendrait pour équivalente ? En y regardant de plus près, on verrait que la méthode de l'architecte est le seul moyen effectif de composer le tout, c'est-à-dire de le faire ; les autres, en dépit de l'apparence, ne sont que des moyens de le décomposer, c'est-à-dire, en somme de le défaire ; il y en a donc autant qu'on voudra. »

(*Durée et Simultanéité*, p. 165)

Mais il faut remarquer que les mille regards nouveaux qu'on peut jeter sur le Grand-Œuvre, après découverte du secret, et qui lui assurent cette fraîcheur à l'infini renouvelée, n'opèrent pas une véritable « décomposition » au sens Bergsonien du terme — obliques qu'ils sont d'ailleurs, pour *voir*, d'être initiés, c'est-à-dire canalisés dans les parcours conçus par le grand dessein.

9. Rideau, p. 8.

10. Beaujour, *Terreur et Rhétorique*, p. 181.

11. Mais la « zone obscure » partage l'espace avec la lumière. Elle comporte tout de même 18 stations assez sévères, qui ne sont pas sans rappeler les 48 nécessaires à un Giordano Bruno pour opérer l'« *expulsion de la bête triomphante* » (*Spaccio della bestia trionfante*, 1585) (cf. Yates, 314) — ce qui est une proportion raisonnable, vu la taille du petit animal, — et vu le concours apporté au Moi déconcerté par la « chienne splendide », bientôt muée en « panthère » et en « hydre absolue ». Valéry n'a jamais oublié le primordial combat. Mais, contre la vermine, il a ses propres bêtes, qu'il ne dédaigne pas (secrètement) de *charmer*, au sens fort du terme, comme le laisse entendre le langage des *Barbares du Chœur* dans le manuscrit d'*Ovide chez les Scythes* :

« Un Scythe : c'est étrange — quel langage — Il y a là quelque chose de magique. Peut-être jette-t-il un sort sur les bêtes ! » (*Ovide*, p. 27)

12. On retrouvera le « sort » au sens magique dans la *Jeune Parque* : « sorts jetés » (v.320).

13. « Une élégance supérieure nous déconcerte. » (CE I, p. 1211). Sur ce mot peu commun dans le vocabulaire de Valéry, mais qui apparaît « comme en en-tête » dans l'une des pages du manuscrit d'*Ovide*, voir Brian Stimpson, « Opéra », (in *Ovide*, p. 120) :

« À la page 13, le chœur se manifeste et la parole et le dialogue sont articulés directement : la voix n'est plus écoute intérieure mais parole proférée, déclamée et commentée par d'autres. Mais plutôt que de discours parlé, il est question d'une dramatisation de paroles chantées. La qualité différente du discours d'*Ovide* est d'une importance primordiale : bien qu'il s'exprime en une langue que les Scythes ne comprennent pas, certains ont pourtant l'im-

pression de pouvoir comprendre au-delà de la signification des mots : 'il y a là quelque chose de magique... Cela touche comme les choses sans parole' ; le « sens » qu'on peut y trouver — qui est plutôt un phénomène de non-compréhension riche en implexes et générateur de possibilités futures — n'est pas dans les mots d'Ovide, mais dans l'effet que la musique de sa parole crée en soi-même. »

Ce qui est toute la « mystique » du poème.

14. « Une œuvre est solide quand elle résiste aux substitutions que l'esprit d'un lecteur actif et rebelle tente toujours de faire subir à ses parties », écrit Valéry. Et de son côté, Karl-Alfred Blüher (Blüher - A, p. 123) parlant de l'« énergie » indispensable à une lecture « active », cite une comparaison avec l'électricité dont use Valéry pour se faire comprendre :

« Le poème crée seulement un « champ », et c'est au lecteur de 'fournir l'énergie à lui-même' » (C, 8/871). »

Page 122 :

« 'La forme poétique doit être telle, dit Valéry, qu'elle empêche la réflexion sur ce qui est dit, en tant que la réflexion détruit la forme ou expression. Un vers admirable appelle la pensée, mais lui interdit l'examen — comme l'éclat d'un corps très lumineux appelle le regard et défend la source d'être examinée' (C 16/405). »

Comment mieux définir le « masque de lumière » ?



# **Chapitre premier**

## **Approche du chant absolu**



# I

## Approche du *chant singulier*

Ne s'agit-il pas d'émaner un parfum si tendre ou si fort, qu'il désarme et enivre le chimiste, et le réduise chaque fois à respirer avec délices ce qu'il allait décomposer ?

Œ I, 1482

### 1. L'âme étrange

Pour Proust, le mystère de la compréhension d'une œuvre est relié, dans le domaine musical, au processus indéfini de sa découverte, vouée à rester toujours incomplète :

« (...) nous l'aimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer : ce temps qu'il faut à un individu — comme il me le fallait à moi à l'égard de cette Sonate — pour pénétrer une œuvre un peu profonde, n'est que le raccourci, et comme le symbole des années, des siècles parfois, qui s'écoulaient avant que le public puisse aimer un chef-d'œuvre vraiment nouveau. »

(R I, 53)

Qui ne reconnaîtrait dans le vers valéryen l'équivalent de la petite phrase du Septuor telle que la décrit Proust : « enveloppée, harnachée d'argent, toute ruiselante de sonorités brillantes, légères et douces comme des écharpes » ? Qui, saisi de la fraîcheur toujours renouvelée de sa lecture, ne serait tenté d'appliquer à chaque vers ce commentaire donné par Proust à la fameuse « petite phrase » :

« Ma joie de l'avoir retrouvée s'accroissait de l'accent si amicalement connu qu'elle prenait pour s'adresser à moi, si persuasif, si simple, non sans laisser éclater pourtant cette beauté chatoyante dont elle resplendissait. »

(R III, 249)

Et qui, ressentant aussi dans cette beauté le même *accent unique*, le même *chant singulier*, ne serait tenté de se poser, comme Proust, la grande question de son origine ?

Là commence une difficulté, car si Proust perçoit dans ce qui fait le caractère unique de la Sonate ou du Septuor, un dévoilement du « mystère de l'âme », il le dit explicitement, d'une manière qui, dans sa concision, paraît se suffire à elle-même, et ne pas nécessiter non plus, n'ayant aucune connotation athée, d'éclaircissement spécial. Avec Valéry, il en va autrement. Le mystère spirituel caché sous le mot *âme* s'épaissit singulièrement, du fait de l'environnement dense du mot, du réseau métaphorique et sémantique qui l'enserme sans en avoir l'air, — du fait, aussi, d'une génétique du secret qu'on devine, tout à coup, en puissance d'être reliée soit aux grands *mystères* de l'antiquité, soit au Pythagorisme ou à toute autre espèce d'ésotérisme. Mais cela peut aussi relever de la seule intelligence du poète : le son AM, étroitement lié au processus répétitif, ayant ce don, qu'il communique aux autres, de paraître signifier autre chose que la « pure musique ».

Tout proclame une pensée cosmique en action : un peu comme si seuls les poèmes avaient eu, dans l'œuvre de Valéry, pour fonction de véhiculer quelque philosophie occulte, dont le déchiffrement serait tenu aussi secret et hors de portée du non-initié, que s'ils figuraient la représentation d'un Mystère antique. On sait que l'identification aux « antiques initiés » fut d'abord une passion, un vécu qui *allait de soi* pour le jeune Valéry, au sein de ses émules du « cercle de Mallarmé »<sup>1</sup>. Mais Einstein passionne autant Valéry, qui est au fait de la théorie quantique.

Et il y a, surtout, ce brouillage incontournable qu'apporte la vision matérialiste de l'âme, démontrée mortelle par un raisonnement sans appel dans l'*Introduction à la méthode de Vinci*.

Enfin, autour de l'âme, jamais sans doute on ne vit un couplage aussi subtil entre nature et artifice : selon la formule de Jean Royère, jamais l'art ne fut davantage la rencontre et la fusion heureuse de ces deux éléments « d'apparence contraire, mais en fait également indispensables », que sont le *naturel* qui en est « la matière », et l'*artificiel* qui en est « la forme » (*Clartés*, 18). Forme qui, elle-même, en cache une autre à nos yeux, — mais qui s'en plaindrait si, le masque ôté, le charme y gagne ? Valéry sut très tôt, comme le montrent ses premiers essais Symbolistes, que la beauté qui ne serait que naturelle « ne saurait atteindre à l'art » et qu'« il faut qu'elle renferme un élément artificiel qui l'adultère, qui introduise, pour ainsi dire, l'*autre* dans le *même*. » (Royère, *Ibid.*)

On le sait, Valéry laissait libre chaque lecteur d'interpréter le poème à sa guise. Mais, comme si en tant qu'auteur il trouvait bon de s'octroyer aussi des libertés, il s'est gardé d'exposer à fond sa poétique. Il plane encore, touchant à ce domaine, une dimension de *mystère* qui ne manque d'ailleurs pas de charme. Des nombreuses déclarations, courtes, que nous trouvons éparpillées dans les *Cahiers*, se dégagent un mirage de théorie, comme d'un nuage flou. Et quoiqu'elles constituent une réserve abondante, rien de particulièrement éclairant ne semble en ressortir, quant au vrai contenu du *Système*. H. Meschonnic a donné un aperçu de cette prolifération dans sa *Critique du Rythme*, où nous trouvons, au Chap. IX, la citation suivante qui est vraiment, dans son isolement, l'un des plus parfaits exemples d'« appât technique frustrant » :

« En tant que poète, je suis un spécialiste des sons : é, è, ê. »

(*Cahiers*, I, 309, 1943)

La confiance, dans sa concision, pourrait devenir précieuse, si nous parvenions à prouver à coup sûr, que Valéry eut la parfaite maîtrise, non seulement des sons de base / E /, mais de tous les phonèmes, voyelles et consonnes, que lui offrait l'état de langue dont il disposait : être, ou se dire, un spécialiste dans le dosage des éléments du groupe le plus nombreux, donc le plus difficile à contrôler, des sons du français, pouvant fort bien être considéré comme une définition subtile d'un *nec plus ultra* de la virtuosité, d'un sommet absolu atteint dans la maîtrise de la difficulté.

Pour le moment, la statistique nous a révélé seulement l'évidence de concentrations anormales en certains points du poème : Valéry paraissant avoir eu un faible pour certains sons — le son / i / par exemple, dans la troisième strophe du *Cimetière marin* — ou pour certaines associations de phonèmes<sup>2</sup> ; mais nulle évidence d'un système cohérent n'en ressort, quoique nous sentions bien qu'il doit y avoir une cause profonde derrière ces faits.

En ce qui concerne la seule question du rythme, H. Meschonnic a détecté chez Valéry un certain flottement dans le discours, créé par confusion entre métrique et rythmique, qui sont deux systèmes hétérogènes l'un à l'autre :

« Quand Valéry raconte comment un rythme lui est venu, pour le Cimetière marin, en décasyllabes, il croit parler d'un rythme, mais il parle d'un mètre, de la prégnance culturelle d'un certain mètre, auquel il s'est identifié, dont il a fait son rythme. Y compris l'arrangement des strophes, unité supérieure. »<sup>3</sup>

Entre le naturel comme charme et paradoxal masque, sous-produit du secret, et la « durable nouveauté », s'installent des liens complexes, mais justifiés et subtils, le lecteur ne devant être ni agressé, ni même averti de la manœuvre. Une politesse, inévitablement, s'interpose, qui correspond au tempérament de Valéry. Elle demande qu'un statut de *corporéité* du réel soit assuré et garanti au lecteur pour le séduire. Et c'est *par* le charme et *pour* lui, autant dire pour la protection du secret, que nous entrons en régime général d'hypotypose.

La politesse, « art d'enchaîner, de préparer, de ne pas surprendre », disait Alain, est un « art du monde » dont Proust fait ouvertement le sujet même de l'écriture, et c'est même là tout son « art d'écrire ». Or, elle devient, pour Valéry, un impératif plus subtil encore et plus difficile à satisfaire, car il implique, dans le domaine poétique, que le naturel fasse bon ménage avec la densité, autre exigence : la conjonction avait tout, en soi, pour générer une structure cachée. D'où, sans doute, les deux faces de l'écriture, qu'il va nous falloir impérativement distinguer : l'une qui se livre ouvertement, au cours de la lecture « inerte », l'autre masquée, quoique accessible encore *en douceur*, et procurant un enchantement plus grand, — mais par le canal, inévitable, de l'initiation.

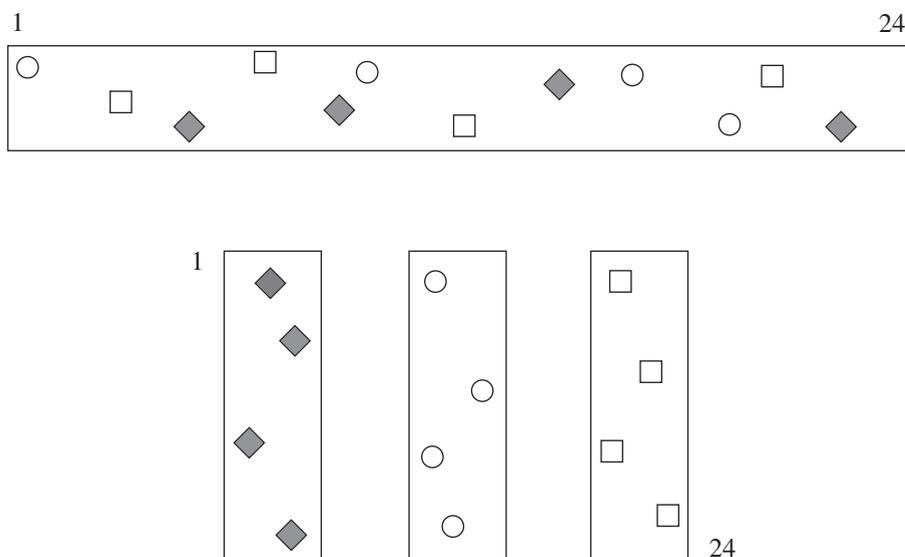
## 2. Géométrie et chapelle privée

Valéry s'est néanmoins comporté en homme qui distingue fort bien *métrique* et *rythmique*, et le Temps valéryen, qui est un Espace-Temps, est un « pur système cristallin » muni de ses lois propres, superposé au cadre formel de la métrique, comme à un partenaire bien choisi pour permettre la perception des contrastes, mais dont il reste distinct. La liberté du discours se lit dans le bousclement des césures, organisé, certes, mais qu'on ne taxera pas d'être « figé » parce qu'il s'est organisé sur un tel support, indispensable. Au point que l'allégation du « rythme venu à lui par hasard » en prend même des allures de charmant brouillage ! Quant à la relation à Dante, nous la croyons vraisemblable et peut-être fondamentale, mais touchant à d'autres enjeux, sans doute, qu'une question de métrique : le principe de la *terza rima* ayant à l'évidence, comme nous le verrons, tout ce qu'il fallait pour inspirer à Valéry l'idée maîtresse d'un grand dessein. Ce n'est sans doute pas pour rien que la Parque, qui s'assimile au serpent, déclare « *ramper* à sa perte » !

C'est pourquoi il devient indispensable que l'audition pure soit complétée par une lecture « visuelle ». S'il est certain que des allitérations en M seront facilement perçues par l'oreille comme composantes de la *musique pure* dans la strophe où elles se produisent, c'est l'œil seul qui, plus avisé, pourra détecter à *coup sûr* que d'autres allitérations leur répondent à *distance*, dans un système savamment organisé et orienté, — et surtout quand s'y dévoile une géométrie spéciale. Le lecteur, alors, sera tout prêt à rechercher le sens plus affiné — *le secret* — qui s'attache à la figure découverte.

Dès qu'une réitération s'organise au niveau visuel, elle peut signifier autre chose, au sein du système, que la pure valeur incantatoire, celle-ci restant heureusement inchangée.

Une fois entrevue la structure cachée, il devient inévitable qu'une valeur surajoutée de sens ne se greffe sur la perception même de la résonance : on peut dire que le sens, et pour mieux dire, l'esprit, *poursuivent le son* jusque dans ses derniers repaires ; et l'on comprend tout à coup avec quelle pertinence, dans « *La grenade* », l'image des « fronts souverains » se superpose à celle des « grenades entre-bâillées\* ».



*fig. 2*

\* Le trait d'union qui coupe le mot "entre-bâillées" est de Valéry.

Nous avons schématisé, ci-dessus, le progrès représenté par l'œil sur l'oreille dans le tri appliqué aux composants de la pure musique : des éléments disséminés et perçus globalement comme « en vrac » dans l'espace graphique normal, prennent soudain un autre visage sous l'œil qui détecte leur géométrie. Entre la nouvelle figure et les figures de la rhétorique classique, s'établit un lien étrange. Car parmi les éléments réitérés, nous trouvons, justement, la panoplie complète de ce qui fait l'écriture : depuis le trope jusqu'au phonème, en passant par le mot et la syllabe, la syntaxe et jusqu'à l'aspect des verbes !

On devine qu'un espace graphique *différent*, plus compact (aussi *dur* que sont dures les « grenades »), puisse seul offrir à l'œil ces éléments dans l'ordre où ils apparaissent organisés, c'est-à-dire dans un état à la fois de densité et de clarté accrues. L'image du tronc portant ses branches, — et ces fruits aussi, que nous aimons à nommer *joyaux*, — s'impose.

Tel nous paraît être, en effet, le secret simple et génial que nous tenterons d'exposer. Mais secret bien protégé par le *génie* de sa simplicité même, qui est « secret de clarté ».

Et sur le caractère privé de cette « architecture secrète » que Valéry n'a pas voulu dévoiler, on peut réfléchir, pour commencer, par le biais de la séduisante comparaison avec Descartes qu'a introduite Anne Mairesse. Car Descartes subissait, lui aussi, cette « fascination particulière » de l'architecture à laquelle nous avons vu céder Bergson lui-même parlant de l'espace à quatre dimensions (*cf. supra Introd., n. 8*) :

« On se souvient de l'usage que fait Descartes de la métaphore architecturale pour la construction d'une petite chapelle, elle-même à la mesure de l'homme, de taille harmonieuse et raisonnable, celle-ci s'opposant aux grandes cathédrales qui symbolisent l'ébranlement du catholicisme et de la foi. On se rappelle également les « Remarques sur les Septièmes objections » de Descartes dans les *Méditations philosophiques*, qui réhabilitent l'architecte et ridiculisent un maçon qui prétend le supplanter par un simple savoir faire, dans l'art de la construction. »<sup>4</sup>

L'image de la « chapelle privée » préférée aux « grandes cathédrales » se laisse aisément reconduire en « temple privé », et relier à ce que nous savons, par ailleurs, de la réserve observée par Valéry quant au secret de la genèse. Elle correspond bien, aussi, à la qualité « orphique » de l'héritage reçu de Mallarmé. Daniel Moutote le rappelle :

« Par une rare intuition, Mallarmé pousse Valéry dans la voie de son développement original, qui fut aussi la voie entrevue par Mallarmé dans ses notes, mais