

ポール・ヴァレリーにおける散文の問題

—1917年初夏のピエール・ルイス宛書簡の分析—

砂 庭 真 澄*

La Question de la Prose chez Paul Valéry

- Analyse de ses lettres à Pierre Louÿs de mai à juin 1917

SUNABA Masumi

Abstract

我々の論文は1917年のピエール・ルイス宛の書簡に現れたポール・ヴァレリーの「散文」の概念を検討するものである。代表作『若きパルク』の出版直後、ヴァレリーはそれまで書きためてきた『カイエ』から出発して作品を書くという構想をルイスに語る。思考とエクリチュールの間にあるずれをいかに乗り越えるかという問題に正面から取り組もうとするこの文学の試みは、詩ではなく散文を要求する。なぜなら詩は思考の論理を完全に表現することはできないとヴァレリーは考えるからである。また、自分以外の読者が必然的に想定される「作品」をなそうとする以上、他者への正確な伝達を可能にする言語表記について考える必要がある。既に存在している自らの思想を正確に他者に伝達するための方法の探究、それは個人的なものから一般的なものへの変換の試みとも言える。ヴァレリーは、あらゆる学問と芸術の総合の上に自分自身の文学作品を築こうとする。それは改革者たらんとする意図とは無縁の、文学とは何かという純粋な問題提起だ。数学や音楽を参照し、ヴァレリーは散文の「形式」を発見する必要があると考える。詩人にとって、形式こそが他者と共有しうる価値基準であるからだ。散文の形式はいかにして可能か。この問題を大真面目に根本的問題として設定したヴァレリーは、実際に散文作品を完成することはできなかった。しかしそれは敗北というよりは誠実さの証であると言えないだろうか。

Keywords : 散文、形式、規則、効果、音楽。

Keywords : Prose, Form, Effect, Law, Music

Mots-clés : Prose, Forme, Effet, Loi, Musique

*平成17年度生 比較社会文化学専攻

La Question de la Prose chez Paul Valéry

- Analyse de ses lettres à Pierre Louÿs de mai à juin 1917

SUNABA Masumi

«Pierre faisait sa partie et toi la tienne et moi la mienne ; et quelque autre.»

(Lettre de Paul Valéry à André Gide, 14 juin 1917)

Avant la publication des *Correspondances à trois voix*, on connaît déjà la lettre où Paul Valéry déclare à Pierre Louÿs, «j'ai cru saisir un des secrets de l'art» (*Corr. GLV*, p.1261), et l'on sait que Valéry vise par cette expression une sorte de prose. La révélation au public des correspondances d'André Gide, Pierre Louÿs et Paul Valéry, qui contiennent les lettres contemporaines, jette un jour nouveau sur la vraie signification de cette prose. Valéry désigne par ce terme quelque chose qui dépasse ce qu'on attend en général de ce genre littéraire. A la même époque où il écrit *La Jeune Parque*, Valéry, qui n'hésite point d'habitude à proclamer la supériorité du vers devant la prose, affirme avoir trouvé le «secret» de cette dernière. Cette idée est sacrilège pour Louÿs, à qui Valéry confie sa découverte, et sans doute également pour Gide ; car la prose valéryenne se fonde sur la critique de la plupart de la littérature en prose existante. Or Louÿs et Gide ont leurs propres approches de ce sujet : l'auteur des *Chansons de Bilitis* explore surtout le domaine du poème en prose, et Gide est avant tout romancier. Valéry n'a jamais apprécié le roman¹, en revanche on sait qu'il pratique volontiers le genre du poème en prose. Mais la prose valéryenne de 1917 n'est pas ce type de poème : elle serait un mode d'écriture ayant un but spécifique comme insiste Valéry. Notre essai consiste à révéler et à analyser la notion de la prose valéryenne qui apparaît dans un échange de lettres en 1917. Celui-ci, d'une extrême densité, nous dévoile que Valéry est en quête d'une œuvre littéraire très personnelle.

Vers la prose

Un mois avant que ne soit échangée la correspondance dont nous parlons, *La Jeune Parque* paraît². Les écrits épistolaires de l'auteur nous apprennent que cette parution suscite en lui deux sentiments : le regret et la fuite. D'une part, Valéry regrette immédiatement la publication de son œuvre. Il confie ainsi à son ami André Fontainas : «J'ai l'impression d'avoir fait deux sottises. / L'une, mes vers. L'autre, leur publication» [15/05/1917] (*Corr. V-AF*, pp.218-9)³. D'autre part, après tant de travail de versification, il veut naturellement se consacrer à autre chose que la poésie. En témoigne la lettre du 30 mai à Louÿs : «Je suis infiniment loin des vers, maintenant. [...] Je me retrouve à l'état a-poétique d'il y a quatre ans, et je sens cela très nettement. Madame Muse est sortie et n'a pas dit quand elle rentrerait» (*Corr. GLV*, p.1251). Malgré son regret d'avoir publié, Valéry songe à des projets d'œuvres futures ; mais cette fois-ci, celles-ci seraient en principe écrites en prose⁴. Il nous semble ainsi que *La Jeune Parque* n'est pas tout à fait étrangère à la découverte de Paul Valéry sur la prose. Valéry révèle dans la lettre du 22 mai 1917 à Fontainas quel était son état d'esprit au moment où il a composé son poème :

«Oui, je me suis imposé pour ce poème, des lois, des observations constantes qui en constituent le véritable objet. C'est bien un exercice, et voulu et repris et travaillé ; œuvre seulement de volonté ; et puis d'une seconde volonté, dont la tâche dure est de masquer la première. Qui saura me lire, lira une autobiographie dans la forme. Le fond importe peu. Lieux communs. Ma vraie pensée n'est

pas adaptable au vers». (*Corr. V-AF*, p.222)⁵

L'autobiographie doit être considérée ici selon le sens que lui donne Valéry : elle est l'histoire d'un individu représenté par sa pensée. Valéry a vécu pour sa recherche intellectuelle pendant plus de vingt ans, et les traces de cette vie sont inscrites avant tout dans ses *Cahiers*. A travers eux, il essaie de répondre à « la question de savoir quelle est la nature de la pensée humaine, quels en sont les mécanismes, et quelles en sont les possibilités et les limites » (*CI*, p. XI). Pour construire sa réponse, Valéry cherche à retirer de sa mémoire autobiographique « des lois, des observations constantes ». Le poète travaille cependant pour masquer ce « véritable objet », car la recherche de la forme parfaite du vers l'oblige à négliger le fond : Représenter fidèlement ses idées sous une forme métrique apparaît comme impossible. En outre, l'expérience de *La Jeune Parque* suscite chez Valéry une question fondamentale : Le langage est-il apte à transmettre la pensée ? Son poème est jugé obscur par le public et même ses amis. C'est certes en partie à cause de la difficulté des sujets abordés, comme l'admet Valéry lui-même, mais ce n'est pas la seule raison : il y a aussi le problème de la communication : « N'oublions jamais que l'obscurité d'un texte est le produit de deux facteurs : la chose lue et l'être qui lit »⁶. Après *La Jeune Parque*, Valéry ne cherche-t-il pas une forme qui lui permet de représenter et de transmettre sa pensée avec exactitude ?

Or, Valéry pense que tout discours porteur d'une substance réelle doit être en prose. « Le vers exclut, élimine raisonnements, ordre rigoureux, etc. Voilà pourquoi il faut de la prose » (*Corr. GLV*, p.1323). Par exemple, la forme du vers, s'inscrivant dans une logique phonétique, produit un rythme esthétique. Cet effet, recherché en poésie, est dans la prose tout à fait inutile selon Valéry. La beauté formelle « exclut la vivacité » et « exclut aussi le raisonnement suivi » (*Corr. GLV*, p.1320). Elle conduit également « à alourdir ou à compliquer les choses les plus simples que l'on doit dire » (*ibid.*). Les mots créent de la musicalité dans les vers mais ne remplissent plus cette autre fonction : désigner précisément ce que l'on veut dire. En remarquant les limites de la poésie, Valéry cherche à se convaincre de l'utilité d'écrire en prose. S'il existe des règles permettant une transmission et une compréhension parfaite du langage, c'est à la recherche de celles-ci que Valéry part.

Dans la lettre du 21 mai à Pierre Louÿs, Valéry écrit mystérieusement : « Oh ! cette chose !... Cette chose en prose !... Je ne sais pas te la décrire. C'est le chef-d'œuvre de l'impraticable » (*Corr. GLV*, p.1232). Par la suite, dans sa lettre du 6 juin, Valéry résume sa quête avec la question suivante : « Comment mettre en œuvre toutes ces notes écrites à la suite sur mes livres de loch et mes journaux de bord ? C'est le problème ... de prose, tel que je le conçois » (*Corr. GLV*, p.1261). Valéry retourne à la source du sujet de son œuvre, et c'est cette question que nous allons étudier.

Les règles de construction de la prose

Les *Cahiers* de Valéry, desquels part le problème de la prose, sont dénommés « ensemble de propositions non ordonnées (et qui ne le sont même point nécessairement) mais qui tiennent au même sujet » (*C*, VI, p.552). Ces écrits nous montrent la pensée d'un homme telle qu'elle est, puisqu'ils n'ont pas subi de transformations et ne présentent pas la consistance artificielle de l'organisation. Mettre en ordre ces idées jetées sur le papier revient à chercher la logique qui les unit, la loi qu'il faut suivre pour les arranger : « Il me faut cette formule. Il s'agit de trouver, une fois pour toutes, la règle, le tableau d'opérations, pouvoir dire, à l'inspection d'un fragment de moi, collé dans mon herbier, toi, tu es solanée, toi composée, toi caryophyllée, etc. Va là dans ce jardin » (*Corr. GLV*, pp.1261-2). L'image de l'herbier réapparaît quelques années plus tard dans la *Lettre de Madame Emilie Teste*⁷. Monsieur Teste, héros fictif créé par Valéry, « était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons » (*CE*, II, p.17).

En leur obéissant, il parvient à ce que tous les éléments de son esprit soient merveilleusement classés comme dans un herbier. Valéry décrit ainsi le fonctionnement mental de son héros : «L'art délicat de la durée, le temps, sa distribution et son régime, - sa dépense à des choses bien choisies, pour les nourrir spécialement, - était une des grandes recherches de M. Teste» (*Œ*, II, p.17). Le but de Teste consiste à faire fonctionner son esprit comme une machine. Plus tardivement, dans *Agathe*, ayant mûri sur le sujet de l'écriture en prose, Valéry transforme ce «crible machinal» (*ibid.*) en une expression plus littéraire et imagée, la sibylle : «le murmure de la profonde, intarissable sibylle qui calcule sans cesse les éléments de l'avenir le plus proche, et qui additionne obscurément les éléments de la durée ; au dernier connu le premier inconnu, sans faute, sans retour» (*Œ*, II, p.1390).

Ainsi, les lois de l'esprit et de la prose se rapprochent les unes des autres. Mais comment les trouver en réalité ? Valéry décrit la méthode qu'il envisage de suivre, non dans ses lettres à Louÿs, mais dans les pages du cahier de la même période. Il médite d'abord sur la possibilité de reproduire l'ordre du vers en l'adaptant à la prose : «En général le discours en prose est sans lois (par définition), on lui donnerait des règles aussi rigoureuses qu'aux vers – rigoureux. Mais non des règles auditives – des règles de métrique intellectuelle» (*C*, VI, p.553). Et cela pourrait s'effectuer à travers «une transposition par analogies plus ou moins fixes de l'ordre rythmique, musical à l'autre intellectuel» (*ibid.*). La fonction d'analogie est définie par Valéry dans son *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* : «l'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre et d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures» (*Œ*, I, p.1159). C'est grâce à cette faculté que des choses de nature différente peuvent s'influencer réciproquement selon Valéry. Cette faculté d'analogie permet ainsi de lier tous les éléments mentaux les uns avec les autres, même ceux considérés en général par contraste. Ce phénomène est justement créé par la littérature :

«L'art d'écrire n'est que l'art d'accommoder / C'est l'oreille qui parle / c'est la bouche qui écoute / c'est l'intelligence, l'éveil, qui enfante et rêve ; / C'est le sommeil qui voit clair / C'est le sol qui danse -, le danseur qui fait le parquet. / C'est l'image et le phantasme qui regardent / C'est le manque et la lacune qui créent». (*C*, VI, p.823)

L'écrivain doit savoir susciter cet état créatif en lui ; ce qui est remarquable dans la prose idéale voulue par Valéry, c'est qu'elle provoque cet état d'éveil chez le lecteur. Il écrit : «Pour moi, dans la très belle prose, tout travaille» (*Corr. GLV*, p.1322). En effet, on peut trouver partout dans son œuvre des traces d'expressions basées sur l'analogie, comme la phrase suivante : «l'ouïe se délie ; jusqu'à l'étendue, et elle surplombe un lieu qui se fait immense. Une créature de plus en plus fine se penche sur le vide pour boire le moindre son» (*Œ*, II, p.1391). D'ailleurs, Valéry lui-même précise dans une lettre que sa prose ainsi «permet d'attaquer presque simultanément les diverses facultés de l'esprit et de lui faire accomplir tous ses actes, dans toutes ses fonctions» (*Corr. GLV*, p.1323). Nous abordons la réflexion sur les effets de la prose sur le lecteur, qui représentent selon Valéry un sujet primordial.

L'ordonnement des effets

L'œuvre doit avoir autant d'effet que possible. Cette idée, fondamentale dans la poésie valéryenne, est ancienne. A ce propos, Valéry écrit dès 1889 :

«Etant donné une impression, un rêve, une pensée, il faut l'exprimer de telle manière, qu'on produise dans l'âme d'un auditeur le maximum d'effet – et un effet entièrement calculé par l'Artiste. / Cette

formule donne, par déduction, quelques notions très nettes sur le Style : le style n'est pas un rite invariable, un éternel moule définitivement coulé – même par un Flaubert – il doit se plier au dessein de l'auteur et servir uniquement à préparer le feu d'artifice final»⁸. (*Œ*, I, p.1830)

Les effets des œuvres sont assurés par leurs constructions rigoureuses. Ils en sont une composante à part entière. Or, on remarque que les œuvres qui nous apparaissent comme rigoureuses ont été bâties sur la base d'une logique consistante. Dans son *Introduction* par exemple, Valéry désigne explicitement cette méthode, principe générateur de la création chez Léonard ; la théorie précède les œuvres. D'ailleurs, Valéry n'accepte jamais les œuvres qui lui semblent manquer d'une genèse explicable. Il insiste encore : «Construire, dès que cet effort aboutit à quelque compréhensible résultat, doit faire songer à une commune mesure des termes mis en œuvre, un élément ou un principe que suppose déjà le fait simple de prendre conscience et qui peut n'avoir d'autre existence qu'une abstraite ou imaginaire» (*Œ*, I, p.1183).

On observe donc que pour Valéry, en littérature comme ailleurs, la théorie vient en premier. Cette idée joue un rôle important non seulement dans la poésie mais aussi dans la prose dont il rêve. Les effets de la prose découlent de la construction théorique. Valéry écrit ainsi : «Utiliser, mettre en œuvre, un fragment ou idées séparées, mais tendant au même élargissement, sachant que les mettre en œuvre c'est les disposer et les écrire de façon telle que leur maximum d'impression sur inconnu soit atteint» (*C*, VI, p.555). Valéry poursuit sa réflexion sur la variété des impressions données par les livres. A la suite du passage ci-dessous : «Impression est un mot à plusieurs racines. Tantôt clarté, tantôt entendement, tantôt emportement», Valéry continue d'essayer de décrire par des listes de mots les impressions ainsi classées : La clarté, c'est «éclairer, faire manœuvrer et agir, - séduire – enflammer -, illuminer, approfondir – retenir.»⁹ L'entendement, c'est «Reconduire à zéro. faire voir, faire deviner, apaiser, endormir, faire discerner, distinguer, éprouver, inquiéter, faire pressentir, troubler.» L'emportement, c'est «Développer, exposer toutes les conséquences, toutes les transformées, entière rotation du sujet – nommer.» Et enfin il conclut : «En somme, l'ordre doit être de ces choses-là» (*ibid.*). Nous observons ici l'effort de Valéry pour décrire les phénomènes mentaux par le langage. Ce qui nous frappe, c'est la largeur du spectre d'effets que la prose est destinée à générer chez lecteur : elle sollicite l'esprit depuis la sensibilité jusqu'à la cognition. Cela évoque également ce cri de Valéry dans *Agathe* : «Invente les effets de quelque créature extrêmement désirée de l'esprit» (*Œ*, II, p.1392). Parmi les effets décrits par Valéry, il nous semble que «l'emportement» est le plus caractéristique de la prose par rapport au vers : Il suggère l'existence d'un raisonnement poussé jusqu'au bout. Cette continuité n'est pas due à une suite de résonances abstraites dans l'esprit. Elle implique au contraire des mouvements comme ceux de la marche, qui nous emmènent pas à pas.

Jusqu'ici, nous avons recherché les lois de l'œuvre en prose au niveau de sa construction verbale et de ses effets. A partir de maintenant, nous examinons d'autres perspectives avec la Musique, qui est elle-même un pivot du débat épistolaire avec Louÿs. Tandis que Louÿs affirme qu'existe une hiérarchie des arts, dont le sommet est la Musique, Valéry ne suit pas un classement similaire. Il se représente les arts de la manière suivante : «Ma classification personnelle des arts se fonderait volontiers sur la comparaison du travail «interne» degli opranti» (*Corr. GLV*, p.1289). C'est donc pour lui la rigueur du travail de l'artiste qui fonde le classement au-delà des genres artistiques «classiques».

Les mathématiques et la signification de la musique

La musique inspire Valéry en tant que système de notation, tout comme les mathématiques : Ce sont des sujets fréquemment abordés par Valéry dans sa réflexion sur le «langage»¹⁰. Considérant les arts

comme un problème d'expression, l'écrivain se réfère au modèle scientifique, surtout aux équations. Celles-ci sont la transcription d'un phénomène avec des signes et des chiffres, ce qui en fait un modèle de l'écriture pour Valéry : « Mon futur conte est presque entièrement écrit dans le langage le plus simple et le plus abstrait »¹¹. Il est certain que cette déclaration se base sur la foi que l'auteur doit tendre vers une expression rationnelle et codifiée comme dans les sciences. Convaincu par l'idée que les « signes mathématiques ne correspondent qu'à des opérations et à des opérations connues » (*CIV*, p.41), il cherche un équivalent de la notion mathématique qui s'appliquerait à la prose qu'il souhaite : « le travail accumulé sur la prose doit toujours pouvoir aboutir à une simplification de l'expression. La limite de la prose est la formule algébrique »¹². En 1917, Valéry relève les qualités essentielles des mathématiques à savoir leur simplicité et leur capacité à permettre un raisonnement prolongé :

« J'ajoute que les mathématiques sont par définition la science des objets les plus simples, de beaucoup les plus simples, et que leur difficulté fameuse vient de cette simplicité qui permet, et commande, de maintenir le même objet beaucoup plus longtemps dans la même attention. » (*Corr. GLV*, p.1290)

Or, Valéry s'intéresse à la musique parce qu'elle présente, à l'instar des mathématiques, un lien tout à fait direct entre la notation et les effets : les notes sont des êtres purs, c'est-à-dire qu'elles n'ont aucun sens en elles-mêmes ; elles indiquent avec certitude les sons à effectuer pour arriver à la mélodie désirée. Valéry admet la grandeur de la musique, mais à la condition que celle-ci soit une construction théorique et rationnelle, et qu'elle puisse être transposée en littérature. Le jeune Valéry écrit dans une lettre de 1890 à Louÿs.

« Je pense comme vous que la Musique en vient à contenir tous les arts et à les synthétiser (depuis Wagner) (ce qui le prouve, c'est que tous les arts font effort pour s'en rapprocher et craquent dans leurs vêtements de règles, de conventions et d'anciens procédés). / Mais avant tout, pour vous comme pour moi, la Littérature, la Magie du Verbe ! » (*Corr. GLV*, p.182)

En 1917, l'écrivain plus rationnel et scientifique qu'autrefois met en question les effets de la musique. Il expose l'idée de sa propre prose dans sa lettre du 6 juin, qu'il termine de la façon suivante : « Ne pas oublier non plus que nous sommes *contre* la musique. Apollon *contre* Dionysos » (*Corr. GLV*, p.1264). Bien entendu, Apollon est ici le symbole de l'artiste rationnel : « Quoi de plus séduisant qu'un dieu qui repousse le mystère, qui ne fonde pas sa puissance sur le trouble de notre sens » (*CE*, I, p.1201). Par opposition, Dionysos est un symbole de ce qui enivre la faculté rationnelle de l'homme. Ici, Valéry appréhende surtout le caractère potentiellement monstrueux de la musique qui néglige l'aspect raisonnable, comparable aux mathématiques. Cette « déclaration de guerre » contre la musique déclenche une controverse avec Louÿs, qui proclame la supériorité de cet art sur tous les autres. Valéry ne peut pas nier que la musique possède une force extraordinaire, mais il s'oppose à celle-ci lorsqu'elle dépasse le fonctionnement de l'intelligence. Pour Valéry la musique n'a de valeur que si elle est contrôlée par l'esprit. Et c'est cette dernière qualité qui fait de Wagner un héros valéryen. Valéry explique : « l'homme que j'ai envié, c'est Wagner. Et non pour autre chose que pour le plaisir qu'il a dû avoir à construire, combiner, composer ses grandes machines musicales » (*CE*, I, p.59)¹³.

De l'écriture à la perception

C'est donc ce visage de la musique qui fournit un modèle pour la prose valéryenne, à la fois par son

système de notation et par sa «structure». Valéry écrit : «Pour moi, elle suggère toujours (quand je la goûte) non pas chose faite mais chose à faire. [...] la Musique, selon Paul, est un procédé enregistreur (très précieux) qui s'intercale entre l'Impression et l'Intellect» (*Corr. GLV*, p.1283). Ici, une nouvelle perspective est introduite : l'art peut être considéré comme un phénomène. Si la musique est une «chose à faire» plutôt qu'une «chose faite», c'est parce qu'elle est conçue dans son état de partition, d'écrit. La musique reçue par l'auditeur est cependant celle qui est jouée : «ce qui est perçu est composé avec des choses non perçues» (*CVIII*, p.148). En fait, on pourrait dire que la réalité de la musique se trouve entre ce qui est construit intellectuellement par le système spécifique des notes de musique (la partition) et le jeu musical, qui appartient au monde sensoriel. C'est pourquoi Valéry écrit que le procédé de la musique s'inscrit «entre l'Impression et l'Intellect».

La constitution de la musique soulève un autre problème : celui de l'interprétation. On peut imaginer qu'entre la musique que le compositeur entend en lui-même et celle qui est jouée par les musiciens à partir de la partition, il existe un décalage. La musique, en tant qu'art, implique quelque chose qui dépasse ou fuit le système de la notation. C'est pourquoi la musique change selon l'interprète. Finalement, est-il possible que l'interprète joue ce que le compositeur a imaginé ? (Il ne s'agit pas ici de définir le but de l'interprète. On se demande tout simplement si l'accord entre ces deux peut exister ou pas.) Celui qui reçoit une œuvre et réalise cet accord est nommé «le virtuose» par Valéry. Celui-ci indique à quelle condition le virtuose peut exister : «Les systèmes de notations laissent des portions arbitraires – lorsque la lecture pure et simple du texte peut s'effectuer de plusieurs façons. Le virtuose n'est possible que si le texte musical est incomplet» (*CIV*, p.35)¹⁴. Cette incomplétude doit être interprétée ainsi : «La musique ne peut représenter ce qui semble le plus intime – car ce qui semble le plus intime est toujours comme inexprimable étant «incomplet», sans figure, sensations purement centrales» (*CVIII*, p.170). Ce qui est le plus intime échappe donc au système de la notation, même si ce système possède une rigueur maximale. Ainsi, le rôle du récepteur devient primordial au moment où la musique connaît son accomplissement en étant jouée. De même, Valéry est toujours conscient de la lecture du livre par les autres : «Je relis mon écrit. D'abord *comme moi*. Puis j'imagine sa lecture par X ; et *il faut* que je le relise en tant qu'X» (*CX*, p.122).

Il nous semble que l'œuvre en prose valéryenne puise sa source à cette caractéristique du phénomène des pièces musicales : «Il ne s'agit pas des pages d'un livre fait, mais des pages de livres en construction. Une fois fait, on peut le «composer» ad libitum» (*Corr. GLV*, p.1261)¹⁵. Comme la musique, qui n'est pas inscrite dans un lieu fixe mais dans un monde mental, ces «pages de livres en construction» se réalisent dans l'esprit des lecteurs. L'idée qu'une œuvre existe parce que ses lignes sont lues est, nous semble-t-il, un principe de l'art pour Valéry : «On oublie trop souvent que l'art n'existe qu'en acte : l'art est action [...] Dire que l'art est action, c'est dire indirectement qu'une œuvre d'art n'est en soi qu'une formule d'action»¹⁶. Ainsi, une œuvre change sa figure et sa valeur dans «l'action». En fait, l'œuvre est vécue et également vivante.

L'œuvre mouvante

Valéry est bien conscient que faire participer le lecteur à la réalisation de l'œuvre de manière intentionnelle et contrôlée n'est pas une idée très réaliste. Il ne croit pas non plus qu'il existe beaucoup de «virtuoses» : Valéry n'éprouve pas de confiance générale et totale en tous les lecteurs. Les vives critiques qu'il formule à l'encontre de la littérature tiennent notamment au fait que celle-ci ne donne jamais aux lecteurs une manière de lire rigoureuse. Valéry écrit ainsi :

«Ce que je reproche à la plupart de la littérature, c'est donc jongler avec des choses dont l'auteur ne

peut pas mesurer toute la portée. Ce reproche n'est que personnel naturellement ; je veux dire que c'est *cela* en quoi la plupart de la littérature ne me saisit pas. [...] Quelle cocasserie, au fond, de lire un livre dont on est sûr que l'auteur ne saurait pas justifier trois lignes.» (*Corr. G-V*, p.383-4)

Il envisage un écrit rigoureux en tant qu'écrivain, en même temps qu'il désire une littérature qui lui donnerait une impression d'exactitude en tant que lecteur. En quête de sa propre prose, il cherche «une théorie de la compréhension»¹⁷ qui permette la communication entre l'auteur et le lecteur : chez Valéry, qui estime que Rimbaud et Mallarmé ont écrit en prose pour leur époque, l'écriture en prose est convoquée pour répondre à la demande de son temps : «le principe commun de ces tentatives si différentes est le lecteur moderne» (*Corr. GLV*, p.1321). Valéry analyse ainsi le visage de la lecture à son époque :

«Il ne faut pas oublier que la lecture type de notre temps n'est pas vocale. Le vers, par sa figure, oblige encore à syllabifier. La prose, par la sienne, engage à galoper, à voir un système de mots presque simultané ; et s'il résiste et excite à la fois, à lire : mais on ne lit qu'à la dernière extrémité.» (*Corr. GLV*, p.1321)

La littérature n'est plus essentiellement sonore, mais visuelle. Valéry ne juge pas de la pertinence de ce changement, mais celui-ci, nous semble-t-il, est bien une des raisons qui le pousse à la réflexion sur la prose.

Par ailleurs, il est essentiel qu'une œuvre représente les changements, car la pensée est par nature en mouvement. Par exemple, cette idée de pensée mouvante apparaît dans des expressions géométriques que Valéry utilise dans la correspondance comme «*Anneau de l'unique horizon*» (*Corr. GLV*, p.1251). Il ajoute que «ce rond est le commencement de *toute la science*» (*ibid.*). Cela est certainement la même idée que «l'anneau de fumée» comme «un système complet de substitutions psychologiques» (*Œ*, I, p.1219) qui apparaît dans *Note et digression*. Ce cycle est probablement inspiré également par la théorie thermodynamique de Carnot. Contenant le germe de la notion valéryenne de self-variance, ce cycle est un des premiers essais pour généraliser le mouvement de l'esprit à l'aide d'une métaphore scientifique. A ce sujet, représenter la suite continue de changements dans la durée est un but spécifique de la prose. S'il ne fallait décrire qu'un seul aspect, il ne faudrait pas inventer de nouvelle forme d'expression. Un exemple d'écrit ne concernant qu'un seul thème se retrouve dans «les petits poèmes abstraits» (PPA) de Valéry : «Cela parlerait par fragments du rêve, du temps, de l'attention, de la conscience, etc., etc.» (*Corr. GLV*, p.1243). Le rêve, le temps, l'attention, la conscience sont les phénomènes qui constituent les sujets principaux de la recherche valéryenne dans les *Cahiers*. Chaque fragment des *Cahiers* traite son propre sujet, intensément et brièvement. La forme en prose dont nous parlons dans cet article n'est donc pas nécessaire pour ce genre d'expression fragmentaire. Valéry n'a besoin de cette prose que pour représenter la figure générale et totale de la pensée. *Agathe* déclare : «c'est mon fond que je touche» (*Œ*, II, p.1389), elle néglige l'être particulier en envisageant quelque être plus universel : «A cette heure qui ne compte pas qu'importe toute mon histoire ? Je la méprise comme un livre. Mais c'est ici l'occasion pure» (*ibid.* p.1390). D'ailleurs, n'oublions pas que Valéry note après la présentation du projet de PPA : «Je laisserais de côté tout ce qui est ou serait vraiment *abstrait*» (*ibid.*). Le modèle de la pensée entre ainsi à l'état de plusieurs dimensions spatiotemporelles très complexes¹⁸, et tout cela pourrait être réduit aux «questions soit de durée, soit de langage» (*Corr. G-V*, p.386). Le vrai problème consiste à représenter toutes ces pensées dans une œuvre, qui doit être le livre unique.

La réflexion sur la prose qui apparaît dans la correspondance de 1917 ne connaît plus par la suite d'évolution. Le travail restant à faire est immense, et Valéry écrit : «Je n'ai pas trouvé encore le courage d'envisager un *livre*. Il y a des décisions à prendre» (*Corr. GLV*, p.1306). Ces décisions ne seront en fait jamais prises.

Conclusion

L'image de ce livre en prose que Valéry ne réalisera jamais se superpose avec celle d'une œuvre déjà commencée par le passé, mais qu'il n'écrira jamais jusqu'au bout : C'est *Agathe* ou le «Manuscrit trouvé dans une cervelle». Valéry écrit à Louÿs : «je t'aurais envoyé un *mss* [Manuscrit], pour que tu le sables. / Entre la prose et moi, je prendrais Toi pour juge. C'est une vieille chose abandonnée» (*Corr. GLV*, p.1335). Il est curieux qu'«une vieille chose» soit retenue comme exemple du «secret nouveau» (*Corr. GLV*, p.1261). Certes, c'est ancien : nous pouvons trouver beaucoup de réflexions dans les *Cahiers* antérieurs à 1917 qui nous paraissent déjà évoquer l'idée de prose développée dans la lettre à Louÿs. Par exemple, «Prends un texte – remplace chaque portion arbitraire par l'expression ou condition générale de cet arbitraire» (*CIV*, p.98), ou encore «Mon idée ce fut d'ordonner la psychologie – de faire de ce chaos un instrument continué maniable. C'est une opération artificielle, volontaire» (*CLX*, p.77). Il y a cependant une nouveauté, car la prose de 1917 apparaît comme «un des secrets de l'art» (*Corr. GLV*, p.1261), qui témoigne de la volonté valéryenne de créer une œuvre. Pourquoi Valéry veut-il retourner à ce projet ? Pour répondre à cette question, nous avons cherché les motivations de Valéry par rapport à l'époque de la publication de *La Jeune Parque*. Valéry, nous semble-t-il, s'intéresse à démontrer sa pensée. Dans les *Cahiers* de 1917, Valéry écrit : «Il y a quelque chose plus précieuse que l'originalité c'est l'universalité. Celle-ci contient celle-là et en use et n'en use pas, suivant les besoins» (*C*, VI, p.568). Cet intérêt et celui apporté à l'œuvre sont liés profondément : «L'universel n'est peut-être qu'une Œuvre – ou du moins, un moyen – mais c'est le moyen qui identifie à moi, s'y identifie» (*C*, VI, p.81). Cependant, cette sorte de remarque ne reste jamais qu'une hypothèse. Il semble que ce que Valéry écrit sur la prose en 1917 soit un essai pour synthétiser sa réflexion depuis longtemps accumulée. D'ailleurs, quand Valéry écrit : «Vingt fois, depuis deux mois, j'ai cru saisir l'un des secrets de l'art. Secret nouveau, puisque suggéré par mon usage, par mon besoin» (*Corr. GLV*, p.1261), sans doute a-t-il trouvé ce résultat après sa longue réflexion sur sa méthode littéraire : «Le secret [...] est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent, - qu'ils furent forcés de trouver» (*Œ*, I, p.1160).

Endnotes

Sigles et abréviations :

- Œ*, I Paul Valéry, *Œuvres*, I, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», [1957] 1987.
Œ, II Paul Valéry, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», [1960] 1988.
C, I Paul Valéry, *Cahiers* [fac-similé] ; t.I à XXIX, Paris, C.N.R.S., 1957-1962.
C1 Paul Valéry, *Cahiers* 1894-1914, édition intégrale, t.I à XI, Paris, Gallimard, 1987-2009.
C1, C2 Paul Valéry, *Cahiers* [choix de textes], Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», I : 1973 ; II : 1974.
Corr. G-V André Gide - Paul Valéry, *Correspondance 1890-1942*, préface et notes par Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955.
Corr. GLV André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix 1888-1920*, Edition établie et annotée par Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004.
Corr. V-AF Paul Valéry - André Fontainas, *Correspondance 1893-1945 Narcisse au monument*, édition, introduction et notes établies par Anna Lo Giudice avec *Entrée au monument* par Leonardo Clerici, Paris, le Félin, 2002.

Notre corpus principal est *Corr. GLV*, pp.1232-1348 [De la lettre du 21 mai de Valéry à la lettre du 30 juin de Louÿs]. Nous nous sommes référés également à *P.V. à P.L. : XV Lettres de Paul Valéry à Pierre Louÿs (1915-1917)*, achevé d'imprimer le 20 décembre 1926 pour Julien P. Monod, tiré à 52 exemplaires hors commerce.

- 1 Par exemple, Valéry écrit : «Il faut, pour faire un roman, être assez bête afin de confondre les ombres simplifiées (qui seules se peuvent décrire et mouvoir) avec les vrais personnages humains – qui sont toujours insusceptibles d'un point de vue unique et uniforme» (*CX*, p.113). Cela correspond à ce que Valéry écrit dans sa réflexion sur la prose en 1917 : «Mais pourquoi préfère-t-on que je m'intéresse à de vains fantômes, personnages, idées, plutôt qu'à ces réalités d'algèbre psychologique, de philologie ou de musique ou de logique que sont les travaux sur le langage ?» (*C*, VI, p.554).
- 2 Sur l'épisode détaillé de la publication de *La Jeune Parque*, voir Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, p.395.
- 3 Et encore : «Je commence à retrouver le bonheur d'écrire ce que je veux, au vol, et sans penser à des imprimeries. Oh ! que j'ai été sage... jusqu'en 1917 ! Oh ! que j'ai bien deviné les choses, et les miennes surtout, en 1892 !» (*Corr. GLV*, p.1258 : 04/06).
- 4 Pour connaître plus précisément les titres que Valéry projette d'écrire, voir *Corr. GLV*, p.1232.
- 5 Les parties soulignées de la citation l'ont été par Paul Valéry lui-même.
- 6 Paul Valéry, *Très au-dessus d'une pensée secrète : Entretien avec Frédéric Lefèvre*, édition établie, présentée et annotée par Michel Jarrety, Paris, Fallois, 2006, p.64.
- 7 «M. Teste se laisse distraire par ces grosses gouttes vivantes, ou bien il se déplace lentement entre les «planches» à étiquettes vertes, où les spécimens du règne végétal sont plus ou moins cultivés. [...] – C'est un jardin d'épithètes, dit-il l'autre jour, *jardin dictionnaire et cimetière...*» (*CE*, II, p.36).
- 8 La citation vient de la première critique littéraire de Valéry, *Sur la technique littéraire*, qui a été écrite vraisemblablement sous l'influence de Poe. Dans le projet de 1917, semble-t-il, cet écrivain américain est présent encore : On peut remarquer la ressemblance du titre entre «La philosophie de la littérature», un autre projet de l'œuvre en 1917 (*Corr. GLV*, p.1251), et *The philosophy of composition* de Poe. De plus, en 1917, Valéry se voit demander de donner une conférence sur Poe, qui n'a pas lieu en fait.
- 9 Le mot souligné de la citation l'a été par Paul Valéry lui-même.
- 10 Dans la même perspective, le thème du langage en tant que système de notation littéraire est approfondi par exemple dans la théorie d'«Arithmetica Universalis» que Valéry a développé dans une lettre à Gustave Fourment, dans l'article sur la sémantique de Michel Bréal, etc. Nicole Celeyrette-Pietri l'a profondément étudié dans «*Agathe*» ou «*Le manuscrit trouvé dans une cervelle*» de Valéry : *genèse et exégèse d'un conte d'entendement*, Paris, Lettres modernes, 1981.
- 11 Paul Valéry - Gustave Fourment, *Correspondance 1887-1933*, introduction, notes et documents par Octave Nadal, Paris, Gallimard, 1957, p.160.
- 12 *Entretien avec Frédéric Lefèvre, op. cit.*, p.65.
- 13 Le rôle de Wagner chez Valéry est un sujet déjà approfondi dans les nombreuses études et sans doute encore à approfondir dans le contexte de la quête de la prose. Notre brève remarque ici n'est qu'un aspect du Wagner valéryen, par exemple représenté ainsi : «on sait que cette œuvre [*Tristan*] est le fruit de son amour de Mme Wesendonck ; mais avant de composer *Tristan* il a fait une étude théorique ; c'est donc de sa passion et de cette méditation théorique qu'il a fait un cocktail. Voici ce qui me passionne et ce qui m'a passionné intellectuellement dans l'œuvre wagnérienne» (*CE*, II, p.1577).
- 14 Sur le sujet de «la virtuosité», voir également *CII*, p.94, *CVIII*, p.334, etc.
- 15 Il nous semble que l'image de ce «livre» valéryen apparaît également dans les *Cahiers*, par exemple : «J'entrevois un livre – à ne pas faire deux fois ! Fondé doublement sur le réel de l'esprit et sur la puissance de l'ordre – sur la proportion la plus sévère, sur l'appartenance des choses simultanément à la représentation – au langage – aux groupes et hiérarchies intellectuelles. / Livre d'un homme ayant dénombré ses fonctions et opérations d'esprit, - ses généralisations, ses raccourcis, ses retours et puissant par cette domination finie – livre où la science de la notation, le fini, le complet, l'art de l'interruption, de l'interrogation, le sens des quantités psychiques et intellectuelles – la libre mobilité de chaque objet, ses mille exceptions seraient sensibles» (*CX*, p.74). Et encore d'autres, voir *CIX*, p.21, p.24, etc.
- 16 «Un Eloge de la Virtuosité», Paul Valéry, *Vue*, Paris, La Table Ronde, 1948, p.354.
- 17 *Entretien avec Frédéric Lefèvre, op. cit.*, p.65.
- 18 Par exemple, à propos d'un roman de Huysmans, dont Durtal est le héros, Valéry fait allusion à une réalisation de la vision de cette œuvre : «Huysmans compose *Là-Bas* [...]. Alors, pour la première fois, je pense, le roman construit une saisissante

multiplicité, et définit un état d'esprit dans plus d'une dimension》(Œ, I, p.743).