

UNIVERSITÉ PARIS III - SORBONNE NOUVELLE
UFR LITTÉRATURE & LINGUISTIQUE FRANÇAISES ET LATINES

L'ombre et la lumière dans la poésie de Paul Valéry

Mémoire de Master 1 de Lettres Modernes

préparé sous la direction de

M. Michel COLLOT

par

Alexandre NICOLAS

Année universitaire 2012-2013

Alexandre NICOLAS

N° étudiant : 20805739

Adresse postale :

39, rue des Baconnets

92160 Antony

Courriel : alexandre.nicolas@m4x.org

Téléphone : 06.49.12.88.39

Corpus étudié

Corpus principal

La Jeune Parque, in *Œuvres*, Tome I (*Poésies - Mélanges - Variété*), édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 96-110

Charmes, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 111-156

Pièces diverses de toutes époques, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 157-165

Corpus annexe

Album de vers anciens, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 76-95

Amphion, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 166-181

Sémiramis, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 182-196

Poésie perdue, in *Cahiers I*, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973

Mélange, in *Œuvres*, Tome I (*op. cit.*), p. 283-421

Table des matières

1	La lumière, ou la tentation de l'universel	13
1.1	Caresse de lumière et éveil aux sens	14
1.2	La substance de l'universel	17
1.3	Communion lumineuse	22
1.4	Dissipation du moi dans la lumière	25
2	Ténèbres et replis de l'intimité	30
2.1	Les ténèbres, temple de l'indistinct	30
2.2	La nuit, antre de l'intime	32
2.3	Le pêle-mêle nocturne du désir et de la douleur	34
2.4	Quelques figures de l'ambiguïté de la nuit	39
2.5	Une obscurité précieuse	45
2.6	La mort au bout du chemin ?	49
3	Dynamique du contraste et interfaces	56
3.1	Fluctuations lumineuses et reflux	56
3.2	Entre le « Cygne » et le « Platane »	59
3.3	Modalités de la création poétique : un conflit constitutif ?	64
3.4	Lien avec le thème de l'Éternel retour	67
3.5	Tropisme de l'interface : poids de l'aurore et du crépuscule	69
A	Bibliographie	76

Table des sigles et abréviations

CM \Leftrightarrow « Le Cimetière Marin », poème du recueil *Charmes*

JP \Leftrightarrow *La Jeune Parque*

Narc. \Leftrightarrow « Fragments du Narcisse », poème du recueil *Charmes*

Présentation des références

Les références données entre parenthèses renverront systématiquement aux recueils de la « Bibliothèque de La Pléiade » aux éditions Gallimard, avec les conventions suivantes :

I \Leftrightarrow *Œuvres*, tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1808 p.

II \Leftrightarrow *Œuvres*, tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1728 p.

Cahiers I \Leftrightarrow *Cahiers*, tome I, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1491 p.

Cahiers II \Leftrightarrow *Cahiers*, tome II, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, 1757 p.

Le dernier numéro entre parenthèses indique le numéro de la page dans le volume concerné.

Introduction

[...] *la perspective des eaux, se composant, comme la scène d'un théâtre où ne viendrait agir, chanter, mourir parfois, qu'un seul personnage : LA LUMIÈRE !*
(« Inspiration méditerranéenne », I, 1085)

Ces propos, Paul Valéry les tient au sujet des peintures des grands ports de la Méditerranée de Claude Lorrain. Mais serait-il abusif de les appliquer, sans transposition, à l'œuvre du poète lui-même ? Nous ne le pensons pas. Rares sont en effet les poèmes de Paul Valéry où la lumière ne joue pas un rôle central, ou bien qui ne s'articulent pas autour d'une tension entre le clair et l'obscur. Pour se convaincre de cette surreprésentation, il suffit de remarquer l'abondance du lexique de la lumière, de l'or, mais aussi de l'ombre, ce dernier mot, par exemple, apparaissant soixante-sept fois dans l'ensemble des recueils¹. Assurément, la dominance de ce thème n'échappe pas au poète : le soleil ne fait-il pas partie de ces « trois ou quatre déités incontestables » qu'il dit tenir de ses racines méditerranéennes, aux côtés de la Mer et du Ciel ?

Demandez-vous un peu comment peut naître une pensée philosophique [...] au bord de quelque mer merveilleusement éclairée [...] de la lumière et de l'éteindue [...], tous les attributs de la connaissance (« Inspiration Méditerranéenne », I, 1093)

Pourtant, comme bien des aspects de la poésie valéryenne, la célébration du Soleil et de la lumière ne se fait pas sans paradoxe. Elle occupe même une place de choix au cœur de ce que Fabien Vasseur nomme le « dualisme valéryen » : « À la moindre lecture, même distraite, on est frappé de l'omniprésence des analogies, parallélismes et autres antithèses fondées sur des schèmes d'opposition : le clair et l'obscur, [etc.] L'identité se heurte à l'altérité, la présence à l'absence, le besoin au manque. Partout se lit l'impossible coïncidence avec soi-même, et le sentiment d'une différence entre *soi* et *soi*. »²

D'un côté, on trouve une symbolique aux allures assez convenues. L'ombre et les ténèbres constituent ainsi le royaume de la Mort, elles en forment même la substance, au

1. Cf Fabien Vasseur, *Poésies - La Jeune Parque, de Paul Valéry*, Gallimard, 2006, p.137 et seq.

2. Fabien Vasseur, *ibid.*, p.78.

gré d'une métaphore (banale) empreinte de l'héritage mythologique, lequel apparente la Mort (Thanatos) à la Nuit (Nyx). Quand la nuit s'apprête à ravir son image à Narcisse, amoureux penché sur son reflet sur l'onde, elle prépare un rapt funeste de la lumière :

*Naisse donc entre nous que la lumière unit
De grâce et de silence un échange infini!* (Narc., I, 128)

C'est également à la faveur de l'obscurité qu'un « désir de mourir » mûrit chez la Parque, jeune femme tirée d'un sommeil de songes mauvais par une morsure de serpent rêvée :

*Mon ombre! la mobile et la souple momie, [...]
Glisse! Barque funèbre...* (*La Jeune Parque*, I, 100)

*Et de la nuit parfaite implorant l'épaisseur
Prétendre par la lèvre au suprême murmure...* (JP, I, 107).

À l'inverse, le point du jour éveille en elle le désir, puis la ramène finalement dans le giron de la vie :

*Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître* (JP, I, 110)

Mais on conclurait à tort à une symbolique conventionnelle et univoque, tant les poèmes abondent de preuves de l'ambivalence des symboles lumineux. Ainsi, l'obscurité fourmille, elle aussi, de désirs. Que de désirs, en effet, sont tapis dans les replis de la traîne vipérine, si riche d'ombres : « Quel repli de désirs, sa traîne!... » (JP, I, 97) ! Il semble même parfois que désir et douleur se confondent dans les ténèbres de la vie intérieure.

*Elle [Mon âme] sait, sur mon ombre égarant ses tourments,
De mon sein, dans les nuits, mordre les rocs charmants* (JP, I, 98)

Dans un autre registre, la lumière symbolise certes l'accès à la connaissance, par opposition à la confusion de l'obscurité. D'autre part, pourtant, ce n'est qu'à la faveur de ses « ténèbres d'or » que la Jeune Parque peut « [se] voir [se] voir », et suivre le fil des pensées qu'elle forme.

En écho à ces paradoxes, comment concilier l'image de l'intellectuel scrutant ses pensées, l'auteur de *Monsieur Teste*, épris d'abstraction et voulant se départir de ce qui déforme ses perceptions, héraut d'une « philosophie des clartés »³, avec la poétique de l'obscur dont le même auteur se fait le chantre dans le « Philosophe et la Jeune Parque », mais aussi, à mi-mot, entre les lignes de son éloge d'Anatole France à l'occasion de la réception du dernier à l'Académie française !

3. Jean Paulhan, *Paul Valéry ou la Littérature considérée comme un faux*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987.

Mais précisons d'ores et déjà la visée de notre travail. Il ne s'agira pas de procéder, au prix d'un dépeçage des poèmes, à un relevé méticuleux et exhaustif des occurrences de mots ou formules se rapportant à notre sujet. Bien davantage, le thème de l'ombre et de la lumière servira de ligne directrice à notre lecture de l'œuvre poétique. L'enjeu sera alors de donner une certaine cohérence à la nébuleuse d'idées associées aux éléments de ce thème, et d'être sensible à l'éclairage de la poésie valéryenne, mais aussi du processus de création poétique, ainsi mis en valeur. Car, comme l'écrit Jean-Luc Faivre dans *Paul Valéry et le thème de la lumière*, « La lumière n'est [...] pas chez Valéry un ornement, un motif décoratif, mais la matière même de l'œuvre - elle n'est pas artificiellement greffée à la substance poétique : elle en est la sève. Elle est le thème majeur, le principe dynamique, le ressort essentiel de la création. »⁴

De fait, la poésie valéryenne est parcourue par un réseau symbolique dense⁵, dans lequel les figures plongent leurs racines noueuses et ne cessent de s'imbriquer, et où les symboles s'appellent et se nourrissent. Pour illustrer ce point, considérons le schéma suivant, que nous reconnaitrions volontiers d'une abusive simplicité : l'obscurité est l'ancre du serpent ; or, ce dernier est souvent affublé des contours du serpent Ouroboromenos, le serpent mythologique qui se mord la queue, ce qui est directement associé au symbole de l'anneau refermé et au sujet éminemment valéryen de la conscience qui se voit penser (« Celui qui observe sa pensée est fatalement condamné à l'anneau »⁶), et du mythe de l'Éternel Retour, si présent dans *La Jeune Parque*⁷. Bien entendu, il est hors de propos d'étudier ces différentes figures, mais convenons que ce serait en revanche singulièrement assécher notre thème que de fermer les yeux sur les résonances qu'il entretient avec certaines d'entre elles.

Face à la richesse et à l'ambivalence apparente des symboles, nous concentrerons d'abord notre attention sur les passages des poèmes où dominant la lumière, dans un premier temps, puis l'obscurité de la nuit, dans un deuxième temps, dans l'espoir de faire émerger des dénominateurs communs à l'un, puis à l'autre, de ces environnements. Autrement dit, notre analyse, attentive aux manifestations de l'ombre et de la lumière, aspirera d'abord à faire ressortir des concepts-phares autour desquels articuler, sans l'an-

4. Jean-Luc Faivre, *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris, Éd. Minard, coll. « Lettres Modernes », N° 13 de la série « thèmes et mythes, 1975, p.12

5. Cf. « Les parties d'un ouvrage doivent être liées les unes aux autres par plus d'un fil » (*Tel Quel*, II, 554)

6. *Cahiers*, t.I, p.55

7. Cf S. Bourjéa, in LAURENTI (Huguette, textes réunis par), *Paul Valéry, 2 : recherches sur « La Jeune Parque »*, textes de S. Bourjéa, L. Cazeault, N. Celeyrette-Pietri et al. réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1977.

nihiler, une pléthore d'impressions et d'idées, allant de l'éclat puissant du soleil à la consommation par le feu du jour, des morbides pulsions mûries dans les ténèbres au désir charnel promu par la nuit.

Une fois explorés ces versants opposés, il nous faudra bien constater un manque dans notre approche, occasionné par la scission nécessaire, mais artificielle, opérée entre deux entités complémentaires et conflictuelles. Or, la présence contiguë d'ombres et de lumière crée une dynamique du contraste, dont il s'agira, dans un troisième temps, d'étudier le rapport avec le mouvement global des poèmes. Dans quelle mesure ce mouvement se synchronise-t-il avec le cours du jour? Si une dynamique du contraste est à l'œuvre, quelles en sont les implications sur les transitions et interfaces entre domaines lumineux, ces moments charnières où frémit ou décline le jour pour laisser place à la nuit, et inversement?

* * *

* *

*

Chapitre 1

La lumière, ou la (périlleuse) tentation de l'universel

Traditionnellement, la lumière, associée à la vue¹, symbolise le dévoilement du réel, le dessillement offert par l'Esprit Saint selon la pensée chrétienne. Songeons par exemple au «*Dominus illuminatio mea*», en tête du Psaume 27, devenu, par ailleurs, la devise de l'Université d'Oxford. Cette symbolique n'est pas absente de la poésie de Paul Valéry. La référence biblique est en effet immédiate dans l' «*Ébauche d'un serpent*», vision de l'épisode de la Génèse, où trône l'Arbre de la Connaissance, qui «*agit[e] son grand corps qui plonge / Au soleil et suce le songe !*» (I, 145).

L'idée de dévoilement s'applique également au sonnet «*Les Grenades*» dans *Charmes* (I, 146), dans lequel s'opposent l'intérieur du fruit dérobé à la vue, rapproché de la «*secrète architecture*» de l'âme, et ses dehors dorés de lumière, l'«*or sec de l'écorce*». Le soleil assiste donc la lente maturation du fruit, pris entre l'ombre et la lumière, méditation développée et enrichie dans le poème «*Palme*»². Puis l'astre éclatant fait éclater le fruit, dans une explosion d'explosives sourdes [k], par lesquelles on entend

Craquer les cloisons de rubis //
Et que si l'or sec de l'écorce [...]
Crève en gemmes rouges de jus («*Les Grenades* », I, 146)

En complément du son, le processus est mis en exergue par l'isotopie de la rupture : Les grenades semblent tout entières contenues dans leurs béances, on les voit «*entr'ouvertes*»,

1. A titre d'exemple, le mot *lux* conserve en latin la polysémie de son mot-racine indo-européen : il signifie bien entendu la lumière, mais aussi la vue ou encore, par métonymie, les yeux.

2. On serait même tenté de voir en «*Palme*» l'accomplissement formel de la méditation des «*Grenades*». Le balancement caractéristique du vers impair, l'heptasyllabe en l'occurrence, se plie en effet merveilleusement au mouvement de la palme, «*Ce bel arbitre mobile / Entre l'ombre et le soleil*» («*Palme*», I, 154).

« entre-bâillées », leurs fronts « éclatés » ; leur écorce « craqu[e] ». Enfin sont révélés les grains mûris à l'ombre de la peau ; la « lumineuse rupture » est bien avant toute chose un dévoilement. Pour l'intellectuel en quête de transparence dans l'élucidation des processus mentaux - ce que Paul Valéry était assurément, toujours soucieux de se déprendre des tours déformants de la pensée et du langage - on comprend la force de cette image. Mais le mot « image » appelle aussitôt une précision : lumière et soleil jouissent ici du statut d'acteurs réels, qui exercent une action physique, plutôt que métaphorique.

En fait, les exemples abonderont pour montrer que, dans la poésie valéryenne, la lumière n'est pas cantonnée au statut de symbole abstrait, désincarné dans une métaphore plus ou moins convenue, c'est-à-dire, en reprenant les mots de Faivre, de « motif décoratif ». Plus directement sensible, elle est aussi de nature plus complexe, focalisant tantôt le désir, tantôt l'ennui, source tantôt de plénitude, tantôt de consommation. Tant de visages ont tout pour nous perdre ; aussi, rompant temporairement le charme de leur union en une même figure, nous commencerons par explorer une à une ces diverses faces, jusqu'à ce que se dessinent des traits communs, susceptibles de les rapprocher sans les confondre.

1.1 Caresse de lumière et éveil aux sens

Trouver en Valéry un autre Monsieur Teste, nombre de critiques littéraires³ l'ont tenté. Ce faisant, ils se sont montrés peu ou prou imperméables à l'expression de la réalité sensible chez Valéry. Pourtant, une sensualité évidente perce dans le désir que la lumière laisse parfois affleurer.

Cette ouverture aux sens, juchée à l'extrême limite de la volupté, domine certains des poèmes anciens (*Album de vers anciens*), à l'instar d'« Épisode » :

*La pucelle doucement se peigne au soleil [...]
Et tirant de sa nuque un plaisir qui la tord,
Ses poings délicieux pressent la touffe d'or
Dont la lumière coule entre ses doigts limpides !* (« Épisode », I, 84)

mais n'est pas moins marquée dans les « Fragments du Narcisse » ou encore dans *La Jeune Parque*⁴ :

*Une avec le désir, je fus l'obéissance
Imminente, attachée à ces genoux polis* (JP, I, 101).

3. Voir les objections adressées par Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, à la lecture d'Yves Bonnefoy de certains aspects de la poésie valéryenne.

4. Fabien Vasseur parle même d'érotisme de *La Jeune Parque*, attachée au nu, cherchant à « mim[er] le désir de l'intérieur, enfant ou pénis : « Ah ! qu'il s'enfle, se gonfle et se tend, ce dur / Très doux témoin captif de mes réseaux d'azur... » ».

Jamais, pourtant, ce désir n'est plus palpable qu'aux heures ambiguës où le soleil incertain hésite à paraître. C'est l'appel charnel de l'Aurore vermeille, ce printemps de tous les matins, qui vient colorer la morne pâleur de l'Aube.

*Îles !... Ruches bientôt, quand la flamme première
Fera que votre roche, îles que je prédis,
Ressente en rougissant de puissants paradis ;* (JP, I, 106)

De quel foisonnement d'impressions ces vers n'abondent-ils pas, tant sons et sens s'y mêlent ! La ruche bourdonnante, dorée comme le miel, se fond par la couleur avec la « flamme première », c'est-à-dire la « jeune lumière », tandis que par la parenté du son elle s'accroche à la roche, poreuse comme elle. Dans le poème « Été » de l'*Album de vers anciens*, dont ces vers sont inspirés, la porosité associée à la roche est confirmée par l'adjonction d'un complément : « Été, **roche** d'air pur, et toi, ardente **ruche** » (I, 85). Si l'on se demande, maintenant, quels sens sont mobilisés dans ce passage, on s'aperçoit que ce n'est pas tant la vue, c'est-à-dire l'acuité visuelle, qui génère cet élan lyrique, que l'impression de couleur et la sensation de chaleur naissante (« [r]essente en rougissant »). En effet, à l'aurore, les choses ne se sont pas encore dévoilées à la vue, les îles ne sont encore que pressenties (« îles que je prédis ») ; davantage que d'une vision, la lumière fait alors l'objet d'une sensation. Voilà de ce fait abolie la distance que la vue instaure par rapport aux objets contemplés.

Devant ces premiers rayons, la Jeune Parque s'ouvre naturellement au désir :

*L'ombre qui m'abandonne, impérissable hostie,
Me découvre vermeille à de nouveaux désirs* (JP, I, 106)

Car la réalité immédiate, sensible, de la couleur, constamment soulignée, ne trompe pas ; la « rose // apparence du soleil » (« Aurore », I, 111), d'autant plus rose qu'elle est alliée à la rime, non sans contraste, avec « morose », est directement perceptible, innocente des détours du langage. L'autre poème « À l'Aurore », rangé parmi les *Pièces diverses*, confirme le primat de la couleur à l'aurore. Le glissement de sens qui s'y opère sur le mot « rose » n'est d'ailleurs pas dénué d'intérêt ; à l'abstraction de la couleur se substitue la réalité tangible de la fleur, de sorte que l'aurore retrouve son épithète homérique (« l'Aurore aux doigts de rose ») :

*A l'aurore, avant la chaleur,
La tendresse de la **couleur**
A peine éparse sur le monde,
Étonne et blesse la douleur.
[...] Grande offrande de tant de **roses**,
Le mal vous peut-il soutenir*

*Et voir rougissantes les choses
 A leurs promesses revenir ?
 [...] Et que je doute si j'accueille
 Par le dégoût, par le désir,
 Ce jour très jeune (« À l'Aurore », I, 159)*

Avec la rose, l'Aurore partage donc la gracile fraîcheur, exaltée par l'octosyllabe, et les paradoxales épines (« La tendresse de la couleur [...] / Étonne et blesse la douleur »).

Elle évoque, tout autant qu'elle invoque, le sang qui coule sous la peau dont il rougit le marbre, le corps soulevé par le battement de la vie. N'oublions pas qu'au bord du précipice, ce sont les rayons vermeils du jeune soleil qui retiennent finalement la Parque du côté de la vie :

*Feu vers qui se soulève une vierge de sang
 Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant, (JP, I, 110)*

et empêche la Mort d'aspirer la vie, elle qui « veut respirer cette rose sans prix » (JP, I, 102).

Le même involontaire et irrévocable élan s'exprime dans « Aurore », poème liminaire du recueil *Charmes* :

*Ne seras-tu pas de joie
 Ivre ! à voir de l'ombre issus
 Cent mille soleils de soie
 Sur tes énigmes tissus ? (« Aurore », I, 112)*

Mais, quand avance le jour et que s'estompent les couleurs de l'aurore, le désir sensible promu par le Soleil s'efface de conserve : face à l'hégémonie de la lumière, il bat bien souvent en retraite dans les poèmes. Ne subsiste alors que le « clair ennui de midi »,⁵ à savoir cette lumière, décrite dans *Eupalinos*, « si égale en tous les points ; si faible et si écœurante de pâleur ; cette indifférence générale qu'elle éclaire ; ou plutôt qu'elle imprègne, sans rien dessiner exactement » (*Eupalinos*, II, 87) . Cette lumière n'est pas associée au désir, ou à la sensation, de chaleur. Plutôt que de s'en étonner chez un poète pourtant habitué aux étés méridionaux, peut-être voit-on ici percer une trace du Valéry auteur de *Monsieur Teste*, c'est-à-dire du « philosophe des clartés » dont Paulhan⁶ brosse le portrait. Car, si la lumière, toute pure, participe de l'intellect, de l'universel, la chaleur est, quant à elle, du

5. Cf Jean-Luc Faivre, *ibid.*

6. Jean Paulhan, *Paul Valéry ou la Littérature considérée comme un faux*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987.

domaine de la sensation. Or, la « Nuit de Gênes » a laissé sa marque, cette nuit décisive d'octobre 1892 durant laquelle se forge le Teste en Valéry, qui renonce au sentiment et à l'absurde du particulier pour, dit-il, se consacrer à l'universalité de l'intellect :

*Ceci était le fruit de mes lutttes intestines exaspérées contre l'obsession anxieuse 91/92 (Mme de R. et la sensation...)*⁷

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

I°) l'amour insensé pour cette dame de R. [...]

*II°) le désespoir de l'esprit découragé par les perfections des poésies singulières de Mallarmé et de Rimbaud.*⁸

Pour reprendre les mots de Walzer, Valéry est dominé par l'idée de « se hausser au-dessus des forces déroutantes du sentiment et atteindre à une universalité spirituelle ». ⁹ On trouve trace de cette volonté dans des fragments des *Cahiers*, rassemblés dans *Autres rhumbs* : « Il y a quelque chose de plus précieux que *l'originalité*, c'est *l'universalité*. » (*Autres rhumbs*, II, 630)

1.2 La substance de l'universel

De fait, la lumière emporte l'âme vers l'universel, le clair et distinct. Matérialisation de l'universel, elle figure, au sens le plus physique, ses deux attributs essentiels, à savoir les caractères absolu, d'une part, et éternel, de l'autre. Souvent, la lumière est perçue à travers le prisme de ces deux attributs.

On comprend sans difficulté que les astres, inévitables flambeaux dans la nuit, portent le sceau de l'éternel :

[...] inévitables astres

Qui daignez faire luire au lointain temporel

Je ne sais quoi de pur et de surnaturel

[...] Et les élancements de votre éternité (JP, I, 97)

À leur instar, le soleil, le premier d'entre eux, quoique en perpétuel mouvement, se retrouve toujours identique à lui-même. Renaissant chaque jour le même, il est étranger à l'épreuve

7. Paul Valéry, *Cahiers* XXIV, p. 595, cité par P.-O. Walzer, « Valeurs de l'érotisme », in Jean Bellemin-Noël et al., *Les critiques de notre temps et Valéry*, Paris, Garnier frères, 1971.

8. Paul Valéry, *Cahiers* XXII, p. 842, cité par P.-O. Walzer, « Valeurs de l'érotisme », in Jean Bellemin-Noël et al., *op.cit.*

9. P.-O. Walzer, « Valeurs de l'érotisme », in Jean Bellemin-Noël et al., *op.cit.*

du Temps. Bien plus, rythmant les jours et les saisons, le soleil régule le Temps, il est « *Maître du Temps* »¹⁰. Mais cette régulation des grands cycles temporels est laissée en arrière-plan dans les vagabondages de l'esprit auxquels incite la contemplation de la mer dans le « Cimetière marin ». Ce que l'œil voit, ce sont les infimes battements du Temps que forme le scintillement du soleil sur la mer, ce chatolement fait de subreptices percements dans la toile atemporelle : car seules ces infimes variations dans le même sauvent le temps du gel, c'est-à-dire de la pureté virginale, ou encore de l'éternité. On le voit, la langue peine à réunir ces deux notions que la force des mots tient à distance, si ce n'est dans le trait poétique,

Le temps scintille (Le Cimetière Marin, 148).

Un peu plus ample que ces « diamant[s] d'imperceptible écume » (CM, I, 148), le va-et-vient des vagues figure lui aussi le continuel battement du temps, ce va-et-vient qu'on entend si bien dans le rythme binaire de l'épanalepse « La mer, la mer, toujours recommencée ! », qui n'est pas sans rappeler, par la construction, le vers hugolien « L'onde qui fuit, par l'onde incessamment suivie »¹¹.

Or, quand le regard embrasse l'étendue lumineuse, c'est en même temps l'horizon temporel qu'il semble englober. Ce « long regard sur le calme des dieux » offre à la vue le diamant ultime qui « ferm[e] le diadème » ; le Temps, comme replié sur lui-même, se livre alors tout entier au regard sous la forme d'une boucle. Voilà bien le « Temple du Temps, qu'un seul soupir résume » (CM, I, 148). On en entend un lointain écho dans la communion de la Jeune Parque avec la lumière, « [p]oreuse à l'éternel qui me semblait m'enclorre » (JP, I, 99).

Il faut aussi voir que la connaissance à laquelle donne accès la lumière est dotée des mêmes attributs que cette dernière :

Quand sur l'abîme un soleil se repose,

*Ouvrages purs d'une **éternelle** cause,*

*Le Temps scintille et le Songe est **savoir**.* (Le Cimetière Marin, I, 148)

Tout comme la lumière, cette connaissance est intangible, inconsubstantielle aux objets éclairés. Immanquablement, cette dilection pour l'intangible fait affleurer à l'esprit l'image du poète préférant l'exercice poétique à la production, c'est-à-dire à le travail invisible à l'œuvre écrite. « [Seule m'importe] la réaction du travail de l'esprit sur l'esprit même », lit-on ainsi dans les *Cahiers* (Cahiers I, 242), mais aussi : « Jamais, à aucune époque, je n'ai conçu ma vie comme vouée à la production extérieure » (Cahiers I, 15) ou encore « Je désire pouvoir et seulement pouvoir » (Cahiers I, 22).

10. Lettre à Jean Voilier, exposée au musée Paul Valéry à Sète.

11. Victor Hugo, *Les Feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans », v.63.

Car, pour immédiate que soit la vision des rayons de soleil dorant d'étincelles la surface de la mer, elle n'en a pas moins des résonances plus profondes, moins directement accessibles aux sens. Chausserie-Laprée¹² souligne ainsi, de façon très convaincante, l'existence d'un parallèle frappant entre l'âme et la mer, bâti dans la structure même du « Cimetière Marin », où des passages comme

Et vous, grande âme [...]
Qui ne [...] qui ne [...]
Ce crâne vide [...]

et

Oui! Grande mer [...]
Rompez [...] rompez [...]
Ce toit tranquille [...]

se font clairement écho par la symétrie de leur construction : les deux passages sont introduits par une apostrophe, puis une répétition anaphorique leur sert de point d'articulation et de pivot. Enfin, les groupes nominaux « Ce crâne vide » et « Ce toit tranquille » coïncident autant par leur schéma syntaxique (article démonstratif - substantif - épithète) que par leur prosodie, à savoir un découpage rythmique 2 / 2 et la succession des sons [e], [a] et [i]. Ces symétries enrachent dans la profondeur confuse de la forme la position similaire de la mer et de l'âme : toutes deux sont irradiées¹² par le soleil éclatant, au zénith ; nulle part d'ombre. La clarté envahissante s'infiltré partout. Alors la masse d'eau se fait un « *temple simple à Minerve* » ; de même, l'âme, un objet de connaissance intellectuelle. Aussi, aux endroits où l'on s'attendrait à trouver la mer comme sujet, voit-on parfois l'âme s'y substituer en tant que miroir du soleil : « L'âme exposée aux torches du solstice ». Comme dans le vers « Le Temps scintille » précédemment cité, l'expression poétique permet d'ancrer dans la langue les liens profonds perçus par l'esprit.

Ces remarques nous invitent donc à voir la lumière, non pas comme un symbole abstrait de la conscience universelle, mais comme sa substance même. *La Jeune Parque* a beau être le chant d'une conscience qui s'observe ; à la vaporeuse substance de l'abstraction philosophique, il substitue la réalité concrète, presque matérielle, de la lumière et du corps. C'est, dit l'auteur, un « traité de physiologie ». Comme l'écrit Fabien Vasseur, « [Valéry] porte à son comble l'art de la suggestion ; son objet reste intellectuel et « pur » de beaucoup de choses, mais ce n'est jamais une essence ou une idée. »¹³

12. Chausserie-Laprée, « "Le Cimetière Marin" et le nombre douze. L'architecture non-dite du poème. », in Huguette Laurenti (textes réunis par), *Paul Valéry, 1 : lectures de « Charmes »*, textes de N. Celeyrette-Pietri, J. Onimus et al. réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1975.

13. Fabien Vasseur, *Poésies - La Jeune Parque, de Paul Valéry*, Gallimard, 2006, p. 73.

Après avoir étudié quelques manifestations de la face « éternelle » de l'universel, passons à l'aspect « absolu ». En fait, l'hégémonie de la lumière tient tout entière dans une figure, despotique, irrésistible, qui arrache le consentement : le Soleil. Garant de l'absoluité inhérente à l'universel, l'astre solaire, cette « déité incontestable », voit sans cesse souligné son caractère despotique, par des associations de mots qui manquent de peu de devenir systématiques.

*Je te salue au sein de la parfaite nuit,
Maître de la lumière !
Qu'il est doux au milieu des ombres
D'ouïr la parole puissante ! (Amphion, I, 171)*

Divinité à ce point supérieure et éclatante qu'elle éclaire les actions humaines avec une suprême indifférence. En témoigne la comparaison « Une femme [qui] / Passe entre mes regards sans briser leur absence, / Comme passe le verre au travers du soleil » (« Intérieur », I, 147). Similairement, dans son souvenir, la Jeune Parque se voit « poreuse à l'éternel », tout entière transparente à l'éclat du soleil, unie à lui et connue. Remarquons aussi que ce n'est qu'à l'occasion du répit laissé par son intensité déclinante au crépuscule que la divinité solaire se laisse enfin contempler et adorer : « Quand le ciel couleur d'une joue / Laisse enfin les yeux le chérir » (« La Ceinture », I, 121). Car, en plein jour, elle semble tenir le même discours que son implacable effigie, l'altière reine Sémiramis du mélodrame éponyme, tient à ses courtisans :

SÉMIRAMIS, violemment.
[...] *Croyez-vous donc que tout autre que moi
Me puisse donner des louanges ?*
Les Astrologues se groupent et reculent
*Menteurs, flatteurs!... Ma gloire est de moi seule,
Et vous n'en pouvez rien concevoir... (Sémiramis, I, 193)*

Ici encore, notons-le, la réalité physique de la lumière prime sur son aspect symbolique : peu avant ce passage, la faiblesse passagère de la Reine à la vue de la beauté du Captif avait été marquée par un changement d'éclairage, indiqué sans équivoque par la didascalie : « la Reine, saisie de sa beauté, lui empoigne les cheveux [...], donne [aux gardes] le sceptre à tenir [...] Elle détache les liens du captif [...] Ici les luminaires s'obscurcissent [...] La Reine lentement se laisse couler aux pieds du captif » (Sémiramis, I, 185). Puis, lorsqu'elle recouvre enfin sa hautaine fierté au sortir de la nuit : « - Non, ma Sémiramis, ô force d'être unique!... Je n'ai point de semblable », alors seulement « le soleil commence à briller. Il illumine la perspective du Royaume [...] Sémiramis en est toute éclairée », et la Reine peut déclamer : « Ah!... Te voici!... Voici paraître enfin le Maître dans sa gloire ». (Sémiramis,

I, 195)

De ses « armes sans pitié » (CM, I, 148), le soleil force une soumission inconditionnelle. Au sujet de cette « *toute-puissante* altitude adorée », le poète note ainsi :

*Je m'y suis risqué quelquefois (à regarder le soleil) dans mes temps héroïques,
et j'ai pensé perdre la vue...*

Conséquence physique directe, dont chacun peut faire l'expérience concrète, l'éclat du soleil est tel qu'il aveugle quiconque cherche à le soutenir. C'est donc essentiellement du fait du filtre du langage que deviennent oxymoriques des expressions de la réalité physiologique mêlant soleil et aveuglement. À la source de la révélation de la divinité lumière, il y a donc un voile de flammes qui ne se laisse pas connaître, c'est-à-dire, avec la justesse des mots du poète, un « roi des ombres fait de flammes ». Voilà donc la tromperie du soleil¹⁴ dénoncé par le Serpent :

*Soleil, soleil!... Faute éclatante!
Toi qui masques la mort, Soleil [...]
Tu gardes les cœurs de connaître
Que l'univers n'est qu'un défaut
Dans la pureté du Non-être! (« Ébauche d'un Serpent », I, 138)*

Le poète expose et analyse d'ailleurs lui-même la marque de despotisme universel portée par le Soleil. Dans « Inspirations méditerranéennes », on peut lire que « le soleil, maître des ombres [...] [est] le modèle d'une puissance transcendante, d'un maître unique, [...] [il suscite l'] idée d'une toute-puissance suréminente, l'idée d'ordre et d'unité générale de la matière » (« Inspiration méditerranéenne », I, 1093).

Figure maîtresse, le soleil trône en maître incontestable. au milieu des astres, ses frères, ces « *tout-puissants étrangers, inévitables astres* » (JP, I, 96) qui diffusent la lumière sont hors de portée de l'homme, inflexibles dans leur éloignement, absolus par leur nature même. Ceux-là aussi savent plonger dans les mortels

*Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de [leur] éternité (JP, I, 96);*

par eux, « [f]in suprême, étincellement », l'on voit proclamés « universellement / Les grands actes qui sont aux Cieux! » (« Ode secrète », I, 152). Car qu'y a-t-il de plus universel qu'eux, visibles de partout? « Ils [les déités incontestables] nous imposent de rapporter tout événement, tout être [...] aux plus grandes choses visibles et aux plus stables [...] » (« Inspirations méditerranéennes », I, 1092).

Partout exposé, partout à découvert, l'homme, devant le cimetière marin, cherche à retrouver la densité de son être, à se convaincre de son opacité :

14. N'oublions pas non plus que Lucifer est, étymologiquement, le porteur de lumière.

*Mes repentirs, mes doutes, mes contraintes
Sont le défaut de ton grand diamant !*

Il clame : « Je suis en toi le secret changement » (CM, I, 149), mais où donc, un secret changement sous le Soleil triomphant ; où donc, l'ombre qui brise son hégémonie ? « Midi là-haut », c'est le Soleil au zénith, et l'absence de toute ombre. Tout est exposé aux « torches du solstice », sous une même justice qui perce tout au jour. Cette lumière fige dans une parfaite harmonie toute la surface de l'Être. Nulle place donc pour le « secret changement », bien au contraire :

*Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et se convient à lui-même* (CM, I, 149)

1.3 Communion lumineuse

Cependant, cette invasion lumineuse ne s'opère pas par la violence ; à ce point irrésistible est sa force qu'elle enchaîne à elle le désir. Le soleil seul peut finalement arracher à la Parque son consentement à la vie :

*Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître
[...]
Tant sa flamme aux remords ravit leur existence,
Feu vers qui se soulève une vierge de sang* (JP, I, 110)

Au lien charnel entre Narcisse et son reflet lumineux :

*Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse
Que m'oppose des eaux la paix vertigineuse !* (Narc., I, 124),

fait écho l'obéissance docile, la servitude volontaire de la Jeune Parque :

*Une avec le désir, je fus l'obéissance
Imminente, attachée à ces genoux polis* (JP, I, 100)

Toute une, « Harmonieuse moi », aucune sœur mystérieuse ne se partage alors son cœur, livré à la lumière. La communion avec la lumière est une fusion, et l'ampleur de la transformation se dévoile à mesure que la fusion prend sa signification physique, à savoir le passage à l'état liquide. En effet, alors que la « mystérieuse Moi », sa ténébreuse sœur, est « dure » (I, 100), qu'elle sent « sous les rayons, frissonner [s]a statue, / Des caprices de l'or

[s]on marbre parcouru » (I, 100), la lumineuse Koré¹⁵ se fait malléable à l'extrême : « Vers mes sens lumineux nageait ma blonde argile », se souvient-elle ainsi. Quelle légèreté ne sent-on pas dans le limpide verbe « nager », mais aussi quelle clarté rayonnent ces « sens lumineux » et cette « blonde argile », si leste qu'elle rime avec « agile » ! De quelle fluidité ruisselle la phrase, dont la coupe se plie sans effort aux exigences du vers, avec une césure à peine perceptible ! Oh, bien loin de là, ô combien loin de là la brusque audace du rejet dans le chant en mode mineur :

*Loin des purs environs, je suis captive, et par
L'évanouissement d'arômes abattus* (I, 100)

Un détail mérite d'être relevé : c'est bien la Parque elle-même qui se fait toute fluide, et non le sol qui la porte, sol dont, par contraste, elle éprouve la dureté : « Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein » (I, 99). Plus tard, au plus tard du suicide, elle murmure encore son souvenir :

*... Dureté précieuse... O sentiment du sol,
Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée !* (I, 105)

Pauline Roth-Mascagni, dans son étude sur la musicalité du poème, s'est montrée plus sensible à ce rapport avec la terre pour expliquer la sensation de légèreté, qu'aux traits marquant la fusion physique : « le verbe métaphorique [« nageait »] vient **alléger** le rapport avec la terre maternelle, la profonde communion de la centauresse avec le sol natal. [...] Certes, l'aisance du mouvement, la facile obéissance du corps sont admirablement peintes mais s'il n'y a pas encore perte de substance, la connivence antéenne est à son terme, le corps n'a plus de poids »¹⁶.

Le chant en mode majeur, tout en fluidité, est porté par les sonorités du murmure, la mollesse des [m] alternant avec les suaves [v] et l'évanescence des [u] qui s'amouissent¹⁷ :

*Je m'offrais dans mon fruit de velours qu'il dévore ;
Rien ne me murmurait qu'un désir de mourir
Dans cette blonde pulpe au soleil pût murir :
Mon amère saveur ne m'était point venue.* (JP, I, 99)

Le contraste est frappant avec le passage associé en mode mineur, où le murmure devient mugissement, escarpé d'explosives, où perce continuellement le tranchant des [i] :

Je pense sur le bord doré de l'univers,

15. Nous reprenons les dénominations de Korè, pour l' « Harmonieuse Moi », et de Moire, pour la « mystérieuse Moi », de l'ouvrage de Pauline Roth-Mascagni, *Musique et géométrie de trois poèmes valéryens*, Bruxelles, A. de Rache, 1979.

16. Pauline Roth-Mascagni, *op.cit.*, p.36.

17. Voir Pauline Roth-Mascagni, *op.cit.*

*A ce goût de périr qui prend la Pythonisse
En qui mugit l'espoir que le monde finisse* (JP, I, 101)

Fluide, la Korè baigne dans le bien-être, sans une pensée pour troubler son harmonieuse nage. « Heureuse !... » à mesure que s'efface le plus propre, le plus particulier en elle, toujours plus transparente à la lumière. À mesure que s'évaporent les soupçons, les souffrances, l'intime. Assurément donc, le soleil est une puissance transcendante, puisqu'il nous enjoint à transcender notre personne pour toucher à l'universel.

Sans peine, nous pouvons transposer ces réflexions au « Narcisse ». La lumière est au principe de son union avec son reflet lumineux ; grâce à elle seule, il peut communier avec sa moitié :

*Naisse donc entre nous que la lumière unit
De grâce et de silence un échange infini !* (Narc., I, 128)

Ailleurs, dans le recueil *Mélange*, on trouve une description de ce mouvement ascendant, sous le titre « Marines » :

*Sur le calme dormeur, plane la mer..
Ces lentes puissances te gagnent. [...] Tes regards touchent le zénith. Ta
bouche demeure grande ouverte.
Tu appartiens tout entier à la présence de toutes choses, et tu deviens in-
sensiblement étranger à ta mémoire, à tes amours, à tes énigmes, à toi-même.
[...] La reprise monotone du roulement de la douce houle use et polit indéfini-
ment la bizarrerie de ton âme, comme sous l'onde s'use et se polit indéfiniment
le marbre d'un galet* (*Mélange*, I, 313)

Il n'est guère besoin de commenter longuement ce texte, tant les résonances sont manifestes avec le passage de *La Jeune Parque*. Peut-être les transformations métaphoriques dans le poème trouvent-elles ici des correspondances plus concrètes, un support plus physique ; l'élément liquide qui a raison des particularités de l'âme, c'est ici la mer et sa douce houle qui polissent les corps. La porosité à l'éternel jaillit naturellement de l'image de la bouche grande ouverte.

Une nouvelle fois, le poète offre lui-même une clef de lecture, également proposée dans « Inspiration méditerranéenne » :

*Ils [le Soleil, la mer, et le Ciel, c'est-à-dire les « divinités incontestables »]
nous imposent de rapporter tout événement, tout être [...] aux plus grandes
choses visibles et aux plus stables [...]. Dire que l'homme est mesure de toute
chose, c'est donc [...] opposer aussi à la diversité de nos instants, à la mobil-
ité de nos impressions, et même à la particularité de notre individu, de notre*

personne singulière et comme spécialisée, cantonnée dans une vie locale et fragmentaire, un MOI qui la résume, la domine, la contient, comme la loi contient le cas particulier. (« Inspiration méditerranéenne », I, 1092)

On le voit, les résonances du thème de la fusion avec la lumière forment un réseau souterrain qui traverse l'œuvre. En voici encore un écho, dans un poème écrit au crépuscule de la vue, « L'Ange ». Le conflit entre la pureté harmonieuse de l'Ange et la finitude de son être, dont il doit pourtant s'accommoder, y éclate au grand jour :

Et il [l'Ange] s'interrogeait dans l'univers de sa substance spirituelle merveilleusement pure, où toutes les idées vivaient également distantes entre elles et de lui-même, et dans une telle perfection de leur harmonie et promptitude qu'on eût dit qu'il eût pu s'évanouir, et le système, étincelant comme un diadème, de leur nécessité simultanée subsister par soi seul dans sa sublime plénitude. (« L'Ange », I, 205)

Correspondances et oppositions sont ici exposées dans un dualisme sans fard, presque crûment. Les attributs de la lumière que nous avons relevés s'y dévoilent sans ambiguïté. À un extrême se trouvent l'harmonieuse pureté de l'Ange, la « plénitude de la sphère de la pensée », « la substance pure », l' « intelligence parfaite », l' « Intelligence qui consume sans effort toute chose créée », l' « universalité de sa connaissance limpide », l' « unité », la « lumière d'éternelle attente », le « miracle de la clarté », la « transparence », tandis qu'à l'autre extrême, si lointain, et pourtant inextricable, demeurent l' « infidélité du visage », l' « affection accidentelle des traits », la douleur.

1.4 Dissipation du moi dans la lumière

C'est par la dissipation du moi particulier que se referme le Système sur lui-même, laissant hors de la boucle la « vie locale et fragmentaire ». On approche le « zénith » et le règne des « torches du solstice ». Plus question, alors, d'hommes ni de secret changement. Au scintillement du soleil sur la mer succède le scintillement du soleil sur la mer. Il ne demeure rien en puissance, tout est en acte, comme achevé dans sa perfection. Ce qui, dans le poème « le Rameur », s'exprime ainsi :

*Rien plus aveuglement n'use l'antique joie
Qu'un bruit de fuite égale et de nul changement (« Le Rameur », I, 153)*

L'ataraxie, l'immobilité dans la plénitude lumineuse, en particulier les vers « Ici venu, l'avenir est paresse / L'insecte net gratte la sécheresse » (CM, I, 149), rappellent la morne Égypte de « l'obélisque de Luxor » :

*Pas un accident ne dérange
 La face de l'éternité.
 L'Égypte, en ce monde où tout change,
 Trône sur l'immobilité (« L'obélisque de Luxor », *Émaux et camées*, Gau-
 thier)¹⁸*

Et pourtant, voilà bien ce à quoi semble appeler la Raison : « Elle nous suggère [...] un bel équilibre d'arguments ; et tout ceci exige de nous ce qui répugne le plus à notre nature - *notre absence*. » (« Discours sur l'Esthétique », I, 1307). On comprend alors mieux en quoi consiste la tromperie du Soleil, cette « faute éclatante » qui « masqu[e] la mort » (« Ébauche d'un Serpent », I, 138) et donne des « couleurs de mensonge » aux choses terrestres.

À mesure que les couleurs de la vie se dissolvent dans la transparence lumineuse, l'être propre, le moi particulier se dissipent. Mais, parfois, une résistance se fait sentir ; la Pythie proteste contre ces « épouvantable[s] éclair[s] » qui la devinent « comme un songe cruel et clair » (I, 134), en vain tente-t-elle de s'opposer à l'invasion de cette inhumaine omniscience qui rend la réalité insipide

*Une seule tête pâlit
 De ne voir où qu'elle regarde
 Qu'une même absence hagarde [...]
 Noirs témoins de tant de lumières
 Ne cherchez plus... Pleurez, mes yeux!... (« La Pythie », I, 134-135)*

C'est bien là le paradoxe de la Pythie : son sort singulier l'unit à la pensée divine autant qu'il la délie d'elle-même, de son corps :

*Mon cher corps... [...]
 Quelle alliance nous vécûmes,
 Avant que le don des écumes
 Ait fait de toi ce corps de mort! (« La Pythie », I, 132)*

La Jeune Parque aussi veut un moment imposer la carnation de son sang à la pâle transparence de la lumière :

*Souvenir [...]
 Souffle au masque la pourpre imprégnant le refus
 D'être en moi-même en flamme une autre que je fus...
 Viens, mon sang, viens rougir la pâle circonstance [...]*

18. À comparer aussi avec « les corps sont souvenirs, les figures sont de fumée ; cette lumière si égale en tous les points ; si faible et si écoeurante de pâleur ; cette indifférence générale qu'elle éclaire ; ou plutôt qu'elle imprègne, sans rien dessiner exactement » (Eupalinos, II, 87).

Viens consumer sur moi ce don décoloré (JP, I, 102)

Mais plus puissamment encore s'exprime l'appel vers la liberté absolue, l'élévation suprême. La fusion dans l'universel ne trouve son accomplissement que dans la dissipation intégrale du particulier. Alors seulement notre substance se voit « poreuse à l'éternel » (JP, I, 99) ; alors seulement, souffle, elle peut tendre au suprême murmure. Partant, une tension dirigée vers la consommation par le feu, une aspiration à la dissipation dans la lumière court toute l'œuvre. Ou, pour reprendre les mots de Faivre¹⁹, « l'âme aspire à se consumer en quelque feu universel, à se faire flamme ». Faivre fait suivre cette remarque d'une citation de *L'âme et la danse*, (II, 171) « Mais qu'est-ce qu'une flamme, ô mes amis, si ce n'est le moment même ? [...] Flamme est l'acte de ce moment qui est entre la terre et le ciel. [...] Et flamme, n'est-ce point aussi la forme insaisissable et fière de la plus noble destruction ? ». Faivre, toujours, cite judicieusement un extrait du poème « Midi », parmi les *Poèmes antiques* de Leconte de Lisle :

*Homme, si, le cœur plein de joie ou d'amertume,
Tu passais vers midi dans les champs radieux,
Fuis ! La Nature est vide et le soleil consume :
Rien n'est vivant ici, rien n'est triste ou joyeux.* (« Midi », *Poèmes antiques*,
Leconte de Lisle)

Nous aimerions compléter la citation avec la dernière strophe du poème :

*Viens, le soleil te parle en paroles sublimes ;
Dans sa flamme implacable absorbe-toi sans fin ;
Et retourne à pas lents vers les cités infimes,
Le cœur trempé sept fois dans le néant divin.*

Pour notre part, relevons quelques autres exemples instructifs de cette tension.

La consommation exhale l'essence de l'être. La Jeune Parque ne s'exclame-t-elle pas :

*Vers un aromatique avenir de fumée,
Je me sentais conduite, offerte et consumée,
Toute, toute promise aux nuages heureux !
Même, je m'apparus cet arbre vapoureux
[...]
L'encens qui brûle expire une forme sans fin...
Tous les corps radieux tremblent dans mon essence !... (JP, I, 107) ?*

Fumée, nuage, encens, tremblement, tout parle de dissipation dans ce passage. L'être se voit déjà poussière d'astre, tremblant de rejoindre les autres « corps radieux » qui constellent les cieux ; il s'apprête à libérer son essence, comme l'encens, son aromatique fumée.

19. Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.60.

Plus loin, rescapée des périls de la nuit, reconduite sauvée au jour, la Parque se lamente : « Lâche que n'a su fuir sa tiède fumée » (I, 108), avant de s'ouvrir à nouveau à la tentation funeste : « Ce corps, je lui pardonne, et je goûte à la cendre. » (I, 109).

Mais jamais, sans doute, la consommation n'est-elle plus harmonieusement exaltée que dans ces vers du « Cimetière Marin » :

*Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur* (CM, I, 148)

Rappelons-nous aussi la singulière fin de la Reine Sémiramis :

SÉMIRAMIS

[J]e prierai le Soleil, bientôt dans toute sa force, qu'il me réduise en vapeur et en cendres, afin que de moi-même et de l'instant, - se dégage cette Colombe que j'ai nourrie de tant de gloire et de tant d'orgueil.

[...] *Elle étincelle par ses joyaux et devient un foyer de lumière intense, pendant un instant. - Une vapeur légère la dérobe, s'élève comme d'un bond et se dissipe. Une colombe s'envole. L'Autel vide brille au soleil.* (Sémiramis, I, 196)

Nous relevons aussi :

*Tout va donc accomplir son acte solennel
De toujours reparaître incomparable et chaste,
Et de restituer la tombe enthousiaste
Au gracieux état du rire universel.* (JP, I, 106)

L'allusion au « rire universel » entre en résonance avec l'idée de frivoleté suscitée par la fumée. Ce rire, c'est en effet celui que Montaigne attribue à Démocrite : « Democritus et Heraclytus ont été deux philosophes, desquels le premier, trouvant vaine et ridicule l'humaine condition, ne sortoit en public qu'avec un visage moqueur et riant [...] J'ayme mieux la première humeur, non par ce qu'il est plus plaisant de rire que de pleurer, mais parce qu'elle est plus desdaigneuse, et qu'elle nous condamne plus que l'autre »²⁰. C'est aussi le sourire serein de Shiva le Destructeur, qui, le corps couvert de cendres, détruit les illusions et recrée le monde. On le sent, ce rire, souligner l'invraisemblable légèreté de l'être et dissiper les illusions pour rétablir la pureté du néant. Il n'use pas de la violence, mais force le consentement (« tombe enthousiaste »). « La froide lumière de la conscience », écrit Faivre, « est une lumière de mort. »²¹

20. Michel de Montaigne, *Essais*, t. I, ch. 50.

21. Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.54.

* * *

* *

*

Chapitre 2

Ténèbres et replis de l'intimité

Dans le chapitre précédent, nous avons suivi, jusqu'à sa dernière extrémité, l'appel de la lumière, à partir du désir éveillé par l'aurore jusqu'à la communion avec la lumière triomphante. Mais nous sommes restés sourds, sur le chemin, aux affleurement épars de l'obscurité.

Tantôt sur la route éclatante de pureté s'infiltré en effet l'ombre :

*Tous ces pas infinis me semblaient éternels.
Si ce n'est, ô Splendeur, qu'à mes pieds l'ennemie,
Mon ombre ! la mobile et la souple momie [...]* (JP, I, 110)

Inévitable, cette infiltration sonne un rappel, un rappel que dans le cœur de l'Homme la ténébreuse opacité des ombres le dispute à la transparence. Nous voilà à nouveau ramenés au cœur du paradoxe : « Il y avait une Tristesse en forme d'Homme qui ne se trouvait pas sa cause dans le ciel pur » (« L'Ange », I, 205), ce que, plus ingénûment, Lamartine exprimait ainsi :

*Borné dans sa nature, infini dans ses vœux,
L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux*

2.1 Les ténèbres, temple de l'indistinct

Pour bien prendre conscience de ce que l'obscurité *restaure*, rappelons brièvement ce que l'abondance de lumière écliprait. L'hégémonie de la lumière, c'est, par la force des liens étymologiques, le règne absolu de la lucidité. Cela sonne le glas du flou, de l'apparence, de la finitude propre à l'homme. En somme, « [v]oici venir le crépuscule du Vague et s'apprêter le règne de l'Inhumain qui naîtra de la netteté, de la rigueur et de la pureté dans les choses humaines » (*Autres rhumbs*, II, 621). La survenue de la nuit substitue alors aux contours nets et saillants, à la lumière « dure et insupportable de netteté » (*Mélange*,

I, 360), les formes estompées de l'Indistinct et les apparences. Or le poète n'écrit-il pas : « Comme je sens la profondeur de l'apparence (je ne sais pas l'exprimer), et c'est ceci qui est la poésie » ?

Quand s'éteignent les « torches du solstice », l'âme se sent soudain du poids de leur oppressant éclat allégée. Car partout se faisaient sentir les efforts pénétrants de la clarté impitoyable, la « lumière, la divine [...] comme un songe cruel et clair » (Pythie, I, 134) qui exerce le corps de la Pythie. Mais, même le soleil couché, les astres rôdent, ces « tout puissants étrangers [aux] invincibles armes » auxquels est confrontée la Jeune Parque. Car même la plus faible lumière présente une menace :

*Que cette plus pâle des lampes
Saisisse de marbre la nuit* (Pythie, p.132)

À nouveau, il nous faut noter que la métaphore (« saisisse de marbre ») ne repose pas sur l'abstraction d'une allégorie. S'il y a bien un symbole, c'est un symbole tout entier nourri d'impressions visuelles et sensibles, qui puise sa substance dans le ressenti, en somme, un symbole qui se défie du symbole. Et, de fait, on trouve dans *Mélange* le récit d'une de ces impressions visuelles :

*La lumière fixe ce lieu pénétré et ses jardins, masses contenues par des silhouettes nettes.
Au fond de la fente, ruelle entre maisons de pierre grise et fine aux ombres délicates.* (« Montpellier », *Mélange*, I, 293)

Quelques vers de la Jeune Parque nous offrent une retranscription de ces impressions dans la poésie : « un sourire d'hier [...] / **Glace** dans l'orient déjà les pâles lignes / De **lumière** et de **Pierre** » (JP, I, 105). Comme l'écrit Faivre, la lumière « n'est pas artificiellement greffée à la substance poétique : elle en est la sève ». ¹

Si la lumière pétrifie, il est alors à propos de montrer une certaine méfiance vis-à-vis des apparences offertes par le jour et de ses trompeuses couleurs, si éloignées de leur source obscure. Dans l'« Ébauche du Serpent », le Soleil est le voile éclatant qui « masqu[e] la mort [...] Sous l'azur et l'or d'une tente / Où les fleurs tiennent leur conseil ». C'est aussi le « fauteur des fantômes joyeux / Qui rendent sujette des yeux / La présence obscure de l'âme ». Voilà bien la faute qui lui est imputée : décorer ce qui n'a de contours qu'obscurs de « ces couleurs de mensonge / Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici. » (CM, I, 150). Si bien que, dans *Pièces sur l'Art* (II, 1306), Valéry écrit qu'« [u]ne vie vouée aux couleurs et aux formes n'est pas a priori moins profonde ni moins admirable qu'une vie passée dans les ombres *intérieures*, et dont la matière mystérieuse n'est peut-être que l'obscur

1. Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.12.

conscience des vicissitudes de la vie végétative, la résonance des incidents de l'existence viscérale ». ²

Or, dans les ténèbres, la vie figée par la lumière petit à petit reprend ses droits : « La nuit n'est pas ce que l'on croit, revers du feu, chute du jour et négation de la lumière, mais subterfuge fait pour nous ouvrir les yeux sur ce qui reste irrévélé tant qu'on l'éclaire. » ³

Qu'y a-t-il alors d'étonnant à ce que la Parque revive ses jours passés à l'occasion de sa nuit troublée ? Ces reviviscences nocturnes des journées sont aussi exposées dans l'*Album de vers anciens* :

*Mes jours viennent la nuit me rendre des regards,
Après le premier temps d'un sommeil malheureux ;
Quand le malheur lui-même est dans le noir épars
Ils reviennent me vivre et me donner des yeux* (« Un feu distinct », I, 81) ⁴

2.2 La nuit, antre de l'intime

C'est ainsi que, sous le voile de la nuit, l'instinct, les impulsions, l'accidentel émergent à nouveau. L'image, duale, de la fontaine est ici utile. Sa surface est certes livrée au soleil :

*Mais, sur la pureté de ta face éternelle,
L'amour passe et périt* (Narc., I, 126),

mais ses profondeurs sont gorgées d'ombre, elles recueillent les bribes de souvenir défait, les délices passagères, la mémoire de l'éphémère :

*[...] eau calme qui recueille
Tout un sombre trésor de fables et de feuilles,
L'oiseau mort, le fruit mûr [...]
À l'ombre de ce jour qu'elle peint sous les bois,
Elle sait à jamais les choses d'une fois*

2. *Pièces sur l'Art*, II, p.1306, cité par P. LAURETTE, « Une image poétique : l'arbre, in *Valéry et les Critiques de notre temps*.

3. Philippe Jaccottet, « Au petit jour », *L'Ignorant*, in *Poésie 1946-1967*, Gallimard.

4. L'inversion des points de vue, ancrée dans la syntaxe par l'échange entre le sujet et le complément attendu, est frappante : ce n'est pas le sujet qui regarde les jours passés ou qui revit leur cours, mais eux qui lui « rend[ent] des regards » et « reviennent [le] vivre ». On trouve d'autres exemples de ces échanges dans l'*Album de vers anciens*, par lesquels il semble que, plutôt que de se projeter sur les objets, la conscience les laisse venir à elle, pour s'arracher à la subjectivité de son point de vue :

« Quelle foudre s'amasse au centre de César » (« César », *Album de vers anciens*, I, 79)

« Je me sens qui me trempe, et pur qui me dédaigne ! » (« Profusion du soir », *Album de vers anciens*, I, 88)

« Et l'espace a humé la barque minuscule ! » (« Profusion du soir », *Album de vers anciens*, I, 88)

Comme les profondeurs de la fontaine, la nuit abrite l'Intime, le particulier et l'éphémère, le sentiment. Il n'y est plus question de contours nets, de formes bien déterminées. Le temple de l'indistinct se prête à merveille au brouillard des sentiments.

Mais nous ne pouvons pas nous arrêter à ces constats par trop, reconnaissons-le, superficiels, qui, par la puissance de détournement du langage abstrait, laissent de côté la recherche de connexions plus profondes. Pourquoi, donc, la nuit se fait-elle naturellement l'autre de l'intime ?

Écoutons comment s'opère la transition l'éclat du jour et l'obscurité intérieure dans le « Cimetière Marin » :

*L'âme exposée aux torches du solstice [...]
 Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
 Suppose d'ombre une **morne moitié**.
 O pour **moi seul**, à **moi seul**, en **moi-même**,
 [...] ma grandeur interne,
 Amère, sombre et sonore citerne,
 Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!* (CM, I, 148-149)

Après la vigueur qui soutient et enfle l'apostrophe à la lumière du premier temps, couronnée par l'exclamation injonctive « Regarde-toi ! », les points de suspension marquent d'un silence l'effondrement de la phrase, le point d'orgue et la confiance passés ; le doute s'insinue alors (« Mais »), on est gagné par l'ombre. À l'extrême limite entre les deux états antagonistes, l'allitération en [m] amollit le tranchant de la frontière, en même temps qu'elle lie par le son la « morne moitié » d'ombre et le « moi-même », c'est-à-dire le « moi seul » : il s'agit bien, en parallèle d'un passage du clair à l'obscur, d'une traversée de la frontière de l'être, du dehors au dedans. Or, cette traversée s'accompagne de la naissance du sentiment de creux ; la « citerne » nous inonde de la vastitude de son vide, indubitable caisse de résonance. Mais caisse de résonance d'une « grandeur interne » toujours attendue, incertaine. On sent l'âme à l'image de la citerne, bâillant d' « un creux toujours futur », mais voilà qui ne se ressent qu'à la faveur de l'ombre. Car, au contraire, le jour abreuve continuellement d'une foison d'images, propres à occuper l'esprit et border l'âme de « ces couleurs de mensonge / Qu'aux yeux de chair l'onde et l'air font ici » (CM, 150), et, ce faisant, lui procurant une satisfaisante plénitude. Voilà bien la faute du Soleil dénoncée dans l'« Ébauche d'un Serpent », le Soleil qui enferme l'éveil à l'être « d'un sommeil / Trompeusement peint de campagnes », le « Fauteur des fantômes joyeux / Qui rendent sujettes des yeux / La présence obscure de l'âme » (« Ébauche d'un Serpent », I, 139). Aussi, quand la Parque-Korè se dit « [p]oreuse », convient-il de la voir « [p]oreuse à l'Éternel qui [lui] semblait [l']enclore » (JP, I, 99), c'est-à-dire toute traversée de rayons solaires. Quand s'installe la nuit, la source d'images se tarit. L'être se retrouve seul et fait face au

creux qu'a laissé en lui l'extinction des reflets du monde extérieur. Par un mécanisme qu'on sent presque physique, cette dépression intérieure entraîne le repli de l'être sur lui-même, devenu le centre de ses propres regards, à l'image de la Parque qui « [se] voyai[t] [se] voir ».

2.3 Le pêle-mêle nocturne du désir et de la douleur

Voyons maintenant plus précisément ce que recouvre cet Intime.

Tout d'abord, de manière patente, la nuit favorise l'éclosion du désir sensuel. Dans *La Jeune Parque*, les sombres replis de la traîne du Serpent cristallisent ainsi le désir : « Quel repli de désirs, sa traîne !... » (I, 98). Mais sans doute l'expression « cristalliser le désir » est-elle ici peu à propos. Car, loin d'être figé, le désir s'ingénie à s'insinuer, se couler, fuir, comme les « robes successives » du serpent dont la fidélité « fuit et devine » (JP, I, 97). A l'opposé du désir vermeil que découvre l'Aurore, dans la nuit, plus diffus, plus profonds, « secrètes araignées // Dans les ténèbres de toi ! » (« Aurore »), les désirs tissent leur confuse toile à l'abri des regards. Voilà pourquoi, si tentés de s'épandre librement, l'obscurité leur est si propice. Voilà venir l'éveil sensuel, l'irruption du phantasme.

Cela posé, l'association, presque systématique, des formes sinueuses, repliées, à l'idée de désir ne nous étonnera guère. L'apostrophe au serpent porte les exemples les plus frappants de cette association : « Quel repli de désirs, sa traîne !... » (JP, I, 98), mais aussi, enivrante synecdoque, « Reptile, ô vifs détours tout courus de caresses ». Dans ce vers, les pluriels⁵ sans déterminants conspirent à étaler, jusqu'à perte de vue, les ondoiements vipérins, répétés par le clapotis assonancé des [ou] et l'écho « courus »/caresses ». Le Serpent ne dit-il d'ailleurs pas lui-même le rapprochement entre sinuosités et désir, dans le poème qui lui est dédié :

Sens-tu la sinueuse amour

Que j'ai du Père dérobée ? (« Ébauche d'un serpent », I, 144) ?

Quand la vipère pare son sinueux mouvoir des grâces de la danse, l'appel charnel atteint son paroxysme, on le repousse sans force ni volonté :

Va chercher des yeux clos pour tes danses massives,

Coule vers d'autres lits tes robes successives. (JP)

La métaphore liquide insiste ici sur le mouvement fluide et la tortueuse souplesse de la bête, mais aussi sur l'aspect fuyant du désir :

Tu [le Serpent] ne peux rien sur moi qui ne soit moins cruel,

Moins désirable... Apaise alors, calme ces ondes,

5. Cf Leo Spitzer, *Études de style*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Éliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1985.

Rappelle ces remous, ces promesses immondes... (JP, I, 98)

Non seulement la vipère substitue-t-elle à l'austère rigidité de la droite la mollesse de ses courbes, toutes féminines, mais elle ménage de l'ombre dans les méandres de ses replis. L'intimité de l'ombre s'y oppose à la sévérité des angles sous une lumière crue.

Car le désir s'abreuve du manque ; et ce qui se dérobe au regard, exacerbant la sensation de manque, attise le désir. Par exemple, l'érotisme joue souvent davantage sur la tension du dévoilement que sur la crudité du dévoilé. Voiles, formes masquées par la courbe d'un bras, ne font pas écran au désir, mais le nourrissent. Il y a là un parallèle avec la poésie : « pas de poésie sans absence », écrit Albert Thibaudet au sujet de l'œuvre valéryenne. « LE BEAU EST NÉGATIF », note Paul Valéry lui-même (*Mélange*, I, 374), c'est-à-dire que la beauté de la chose dépasse la description qui peut en être faite, et de l'excès de la chose naît une « soif causée par ce qui s'exprime par cette impuissance » (*ibid.*).

Lorsque la forme de la Parque alanguie se met à reproduire les sinuosités vipérines, l'envoûtement des courbes s'allie à la puissance évocatrice de la femme vierge allongée dans la nuit, et le désir charnel, doublement contrarié, par les courbes fuyantes et la blancheur farouche de la vierge, s'éploie dans toute sa force.

*Quand (au velours du souffle envolé l'or des lampes)
J'ai de mes bras épais environné mes tempes,
[...] maîtresse de mes chairs,
[...] sinueuse [...]* (JP, I, 97)

Le sommeil précédant le premier réveil était un assoupissement de la vigilance de la femme alanguie : « Tu regardais dormir ma belle négligence ». Répondra-t-elle à l'appel charnel ? Dans le passage suivant, la vocation à la procréation (« maternel contour », « semance », « lait ») semble emporter le désir :

*Désirs ! Visages clairs !... Et vous, beaux fruits d'amour,
Les dieux m'ont-ils formé ce maternel contour
Et ces bords sinueux, ces plis et ces calices,
Pour que la vie embrasse un autel de délices,
Où mêlant l'âme étrange aux éternels retours,
La semance, le lait, le sang coulent toujours ?* (104),

mais son esprit s'ouvre soudain à la crainte des pertes à venir⁶, au souvenir du flot des morts, ces « millions amers » - âpre moisson de la guerre ? -, et elle impose son refus : « Non, vous ne tiendrez pas de moi la vie ! ».

6. Cf. « Chaque baiser présage une neuve agonie » (JP, I, 104)

Autre épisode du combat intérieur avec le désir, le souvenir exposé quelques pages plus tôt (p.101 et seq.) peut s'interpréter en filigrane comme le rappel en mémoire du consentement à la défloration qui était sur le point de lui être arraché, à elle, vierge récalcitrante, et la vision du rouge de la honte qui s'en fût suivi :

[...] *le refus*
D'être en moi-même en flamme une autre que je fus...
Viens, mon sang, viens rougir
 [...]
 Et de mon sein glacé rejaillisse la voix
Que j'ignorais si rauque et d'amour si voilée...
 [...]
 Mon cœur fut-il si près d'un cœur qui va faiblir ?
 [...]
 Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus (JP, I, 102)

Dans ce drame d'échos et de répétitions qu'est *La Jeune Parque*, le souvenir cette faiblesse nocturne affleure à nouveau, plus loin :

Hier la chair profonde, hier, la chair maîtresse
M'a trahie... Oh ! sans rêve, et sans une caresse!...
 [...]
 Il eût connu pourtant le plus tendre des nids !
Car toute à la faveur de mes membres unis,
Vierge, je fus dans l'ombre une adorable offrande...
 [...]
 Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre... (JP, I, 108)

L'expression « la chair maîtresse » fait pendant à celle de « maîtresse de mes chairs », citée plus haut. Par le seul jeu d'une inversion de mots, comme tout bascule ! La fière vestale, inaccessible tant elle est maîtresse de soi face aux appels charnels, se retrouve submergée par le désir.

Il faut aussi être sensible à la grande force suggestive qui émane de la dernière expression, « au milieu de mes bras », remplissant l'imagination de courbes sinueuses sans même faire figurer le mot de « courbe » ou de « sinuosité ». « Au milieu de mes bras » suggère l'image d'une femme si bien à soi-même enlacée, à tel point entourée de ses bras entrelacés, qu'elle est comme enveloppée par une profusion de bras autonomes. Naît donc le sentiment de la profusion, mais aussi de l'empire de la mollesse, favorisé par l'allitération en [m] qui appelle ce vers :

Et nouée à moi-même au creux de mes cheveux,

J'ai mollement perdu mon empire nerveux.

Au milieu de mes bras je me suis faite une autre... (JP, I, 108-109)

Mais, si les tentations de l'obscurité sont finalement repoussées, le choix de la vie empêche la Parque de préserver des dangers à venir sa pureté virginale en se réfugiant dans la mort. Elle sort de la nuit pareille à la Parque du passé.⁷

Notons aussi qu'une semblable alliance de la vierge alanguie et de la fluide mollesse des contours s'opère aussi dans le poème « La Dormeuse », à l'érotisme à peine voilé :

Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons,

[...]

O biche avec langueur longue auprès d'une grappe

[...]

Ta forme au ventre pur qu'un bras fluide drape,

Veille [...] (« La Dormeuse », I, 121-122)

Le désir que nous venons d'étudier est bien loin d'un désir de savoir purifié, c'est-à-dire aseptisé dans le concept. Il surgit des ténèbres de l'intime, où, autant qu'aux désirs, l'esprit est en proie à ses propres démons. Pulsions de vie et pulsions de mort, « lait des rêveries » et « morsure » du serpent cohabitent en son sein.

De fait, comme le désir, la douleur est bien aussi ce qui révèle, et réveille, à soi-même, ce caillou de la réalité particulière qui vient troubler l'étang de l'universel. Par la douleur que l'on sent et que le reste du monde ne sent pas, on prend conscience de l'unité de son être singulier, et de son isolement par rapport à la totalité (cf Jankélévitch).

J'interroge mon cœur quelle douleur l'éveille,[...]

... Ou si le mal me suit d'un songe refermé (JP, I, 97)

Cette douleur prend plusieurs apparences ; il s'agit tantôt de la morsure du serpent, tantôt du doute lancinant, tantôt de la piqûre de l'abeille. Mais elle s'attaque toujours au moi mis à nu, placé à l'extrême pointe de sa singularité. Aussi le Serpent peut-il dire :

Je suis au fond de sa faveur

Cette inimitable saveur

Que tu ne trouves qu'à toi-même! (« Ébauche du Serpent », I, 141)

Désir et douleur siègent donc tous deux au pinacle de l'intime, mais sur des versants que tout laisserait penser opposés. Pourtant, dans les vers, les deux notions se suivent souvent, quand elles ne s'enlacent pas dans un subtil entrelacs.

7. Cf. « Et ce jeune soleil de mes étonnements / Me paraît d'une aïeule éclairer les tourments » (JP, I, 110)

Cette alliance se trouve dans « la Pythie » :

*Et par sanglots grimpe la crise
Jusque dans ma nuque où se brise
Une cime de volupté!* (« La Pythie », I, 135)

Mais c'est surtout dans *La Jeune Parque* qu'on la voit se déployer et éclater dans toute sa force. On lit ainsi, en présence du serpent contemplé ou fantasmé : « Quel repli de désirs, sa traîne!... » (JP, I, 97) puis, trois vers plus loin, « A la lueur de la douleur laissée ». Puis, peu après cette brusque volte-face :

*Elle [mon âme, comme toi, le serpent] sait, sur mon ombre, égarant ses
tourments,
De mon sein, dans les nuits, mordre les rocs charmants,
Elle y suce longtemps le lait des rêveries...* (JP, I, 98)

Là se mêlent, au sein de la même unité syntaxique, les tourments (« tourments », « mordre ») et les désirs (« rocs charmants », « lait des rêveries »). Mais, de manière encore plus frappante, les mots peuvent s'allier dans une même tournure, de telle sorte que l'écart entre des concepts naïvement supposés antagonistes tient tout entier dans le crochet fluet d'une virgule et le rejet : « Tu ne peux rien sur moi qui ne soit moins cruel, / Moins désirable ». En fait, on se demande même si, plutôt qu'à une juxtaposition à l'apparence paradoxale, on n'a pas affaire à un aveu murmuré dans ce rejet, « Moins désirable », une sorte d'épanorthose, comme si le caractère désirable s'inscrivait dans le prolongement, à peine infléchi, du cruel.

Ouvrons une très courte parenthèse dans notre étude de l'imbrication entre désir et douleur dans la nuit pour souligner que c'est en fait une réalité profonde, connue, heurtant surtout les apparences, qui lie les deux notions. Pensons à l'amour d'un Swann pour Odette, dans le premier tome de la *Recherche du Temps perdu*, à la rapidité avec laquelle sa passion bascule en jalousie, puis en haine, au point qu'il espère qu'elle disparaisse dans un accident de train. Évidemment, les exemples pourraient être multipliés à l'envi. Aussi, parfois, le pendule oscille entre l'amour et la haine, et relie ces extrêmes avec bien plus de facilité qu'il ne s'arrête à l'indifférence (« La caresse et le meurtre hésitent dans leurs mains » (Narc., I, 127), pour les amants d'hier).

Devant ce degré de proximité, nous ne saurions vraiment être surpris que la douleur puisse même se muer en désir :

*Mais je tremblais de perdre une douleur divine!
Je baisais sur ma main cette morsure fine* (JP, I, 99)

Chaque baiser présage une neuve agonie (JP, I, 104)

Telle réflexion notée dans les *Cahiers* invite à tendre un parallèle avec le coït, voisin de la douleur : « Le moindre accroissement de durée du soi-disant plaisir le changerait en douleur intolérable. »⁸

2.4 Quelques figures de l'ambiguïté de la nuit

Mais l'ambiguïté dont regorge la nuit ne se limite pas aux cas recensés jusqu'à présent. En témoignent les multiples variations sur l'expression oxymorique « ténèbres d'or » qui parcourent l'œuvre valéryenne : la nuit ne semble jamais si noire qu'elle ne ménage l'éventualité d'un rayonnement pour déposer en elle un germe de contradiction. Plusieurs figures, toutes situées à la frontière versatile entre le clair et l'obscur, portent ce germe d'ambiguïté. Nous n'envisageons pas de les étudier en détail, nous chercherons seulement à faire ressortir des dominantes de leur dualité.

Le chant de l'oiseau

Le chant de l'oiseau, qui contient en fait, par synecdoque, toute la figure de l'oiseau dans la poésie valéryenne, s'élève à l'extrême de la nuit et *suscite* le jour. À côté des délices, établies, du chant matinal, est évoquée, sans qu'en soient effacées les extases, la stridente réalité des piailllements. Car, au matin, le chant de l'oiseau transperce l'âme encore emmitouffée dans la pénombre confuse des rêveries, comme la clarté du jour qui s'engouffre par des volets trop vite ouverts aveugle des yeux accoutumés à l'obscurité. Brusquement, avec violence même, on est rappelé à la réalité extérieure. Voilà sans doute le sentiment de la Jeune Parque quand elle s'exclame :

*L'air me brise. L'oiseau perce de cris d'enfance
Inouïs... l'ombre même où se serre mon cœur*

Tout le poème « L'oiseau cruel » se tient sur cette arête tranchante entre le délice et la douleur poignante :

*L'OISEAU cruel toute la nuit me tint
Au point aigu du délice d'entendre [...]
Tu perces l'âme et fixes le destin
De tel regard qui ne peut se reprendre ; [...]
Ô voix trop haute, extase de l'instinct... (« L'oiseau cruel », I, p.158)*

8. Cahiers, XV, p.605, cité par P-O Walzer, « Introduction à l'érotique valéryenne », in *Valéry et les Critiques de notre temps*, op.cit.

Notons d'ores et déjà l'isotopie de la pointe dans ce passage, présente à la fois dans le « point aigu du délice d'entendre », mais aussi dans cette « voix trop haute », trop aiguë, qui perce l'âme.

L'abeille

Ce tropisme de la pointe se retrouve dans la figure de l'abeille, affublée d'expressions très similaires à celles décrivant le chant de l'oiseau.

*Oh ! parmi mes cheveux pèse d'un poids d'abeille,
Plongeant toujours plus ivre au baiser plus **aigu**,
Le **point** délicieux de mon jour ambigu... (JP)*

Il est intéressant de remarquer que la piqûre de l'abeille est associée à un stimulus lumineux, le sens est « **illuminé** / Par cette **infime alerte d'or** » (« L'abeille », I, 118). Certes, avec l'oiseau, nous avons déjà été amené à rapprocher le cri de l'irruption aveuglante du jour, mais ici l'image est explicite : la douleur est, par sa fulgurance, un éclair⁹ qui traverse l'obscurité.

*Quelle, et si fine, et si mortelle,
Que soit ta pointe, blonde abeille (« L'abeille », I, 118)*

Ainsi, chant de l'oiseau et piqûre de l'abeille surgissent tous deux de la nuit, dans *La Jeune Parque*, par exemple, alors que l'être est replié sur lui-même. Tout autour semble homogène, débarrassé des frontières physiques perçues par l'œil le jour, et peuplé des seules ténèbres - étendue vaste et obscure ; le double pluriel dans le vers « de mes enfers pensifs les confins sans espoir » (JP, I, 98) participe à un « effacement des contours »¹⁰, tandis que les enfers, souterrains dans la mythologie, viennent épaissir l'obscurité. Alors se faufile dans ces ténèbres le désir, rampant, grim pant, poussé petit à petit vers son paroxysme. Mais l'acmé du désir se confond avec la douleur, fulgurante, redoutable et recherchée ; c'est la piqûre par le dard de l'abeille aussi bien que la morsure du serpent. Cette douleur fulgurante est associée à, ou, mieux, figurée par, un éclair lumineux, une brusque illumination dans la nuit, qui signale un éveil (à soi-même), une révélation.

*À la **lueur** de la douleur laissée
Je me sentis connue encor plus que blessée...*

9. Le lien entre douleur et éclair n'est pas anodin chez Valéry. Cf. l'épisode marquant de la « Nuit de Gènes », traversée d'éclairs.

10. L'expression est de Leo Spitzer, qui l'applique à Jean Racine. Leo SPITZER, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

*Au plus traître de l'âme, une pointe me naît ;
Le poison, mon poison m'éclaire et se connaît ;* (JP, I, 97)

Prêtons ici une attention particulière aux adjectifs possessifs et aux pronoms personnels. Ils présentent l'origine de la douleur comme extérieure (notez l'absence de possessif à ce moment), mais le tourment intérieur comme personnel (« mon poison »).

L'éveil final de la Parque n'est qu'une nouvelle représentation, cette fois-ci extérieure, du spectacle intérieur déjà consommé. On y entend : « Et sur toute ma peau que morde l'âpre éveil » (JP, I, 110), où il est fait allusion aux embruns glacés qu'on imagine la couvrir face à la mer. Mais, ici encore, perce l'idée de l'éveil rude (« âpre »), telle une morsure (« morde »), associé à une irruption de la lumière dans les ténèbres (« éblouissement d'étincelles glacées »).

Intimité de l'ombre et singularité de la douleur, phantasme de la pointe et éveil par la morsure, tous ces éléments se combinent en un clair écho dans le pénultième paragraphe de « Aurore » :

*Je ne crains pas les épines !
L'éveil est bon, même dur ! [...]
Il n'est pour ravir un monde
De blessure si profonde
Qui ne soit au ravisseur
Une féconde blessure,
Et son propre sang l'assure
D'être le vrai possesseur.* (« Aurore », I, 113)

Poursuivons maintenant notre passage en revue des figures ambivalentes liées à la nuit. La figure suivante apparaît en négatif des autres, en ceci qu'elle vient troubler non la nuit épaisse mais le jour uniforme : il s'agit de l'ombre.

L'ombre

De fait, c'est bien la vue de son ombre qui coupe l'élan ascendant de la Jeune Parque et met un terme à sa communion solaire :

*Vers mes sens lumineux nageait ma blonde argile,
[...]
Si ce n'est, ô Splendeur, qu'à mes pieds l'ennemie,
Mon ombre ! la mobile et la souple momie,
De mon absence peinte effleurait sans effort
La terre où je fuyais cette légère mort.* (JP, I, 100)

Tout, s'aperçoit-elle, n'est pas lumière, l'ombre la tient arrimée à la terre et la trouble du pressentiment de la mort, « Glisse ! Barque funèbre... » (JP, I, 100). « Pour Valéry, la mort est incarnée par l'image de l'*ombre*. Tout imprégné de clarté, réconcilié avec le monde, l'être soudain se retourne et regarde à ses pieds : il y découvre son néant. », écrit Faivre.¹¹

L'intrusion de l'ombre est toujours furtive ; « la **mobile** et la **souple momie** », fluidifiée par la succession liquide des sons [m] et [l], glisse sans effort, légère, sur la surface de la terre :

*Sur la poudre qui danse, elle glisse et n'irrite
Nul feuillage, mais passe, et se brise partout...
Glisse ! Barque funèbre... (JP, I, 100),*

si bien qu'est naturellement convoquée l'image du glissement sur l'eau. On retrouve là l'imaginaire du conte *Le Serpent vert* de Goethe, où, au coucher du soleil, il est permis, pour traverser la rivière de monter sur l'ombre de l'épaule du géant et se laisser coulisser le long de son ombre jusqu'à l'autre côté du cours d'eau¹². D'autre part, la présence de l'ombre est à ce point légère, impalpable, fugace qu'elle n'est qu'un frémissement. Frémissement en elle-même, mais frémissement d'angoisse, aussi, qu'elle occasionne, si furtivement troublante est son entrée :

*[...] mon ombre passe
Qui m'associe à son **frêle** mouvoir. (CM, I, 148)*

*Cette innocente MOI que fait **frémir** son ombre (« Le Philosophe et la Jeune Parque », I, 164)*

*Un noir **frémissement**, l'ombre d'une paupière (« Équinoxe », I, 160)*

Remettons dans son contexte ce dernier vers, pour laisser se dessiner une autre caractéristique majeure de l'ombre chez Valéry :

*Tandis que je m'attache à mon regard de pierre
Dans le fixe et le dur « Pourquoi ? »,
Un noir frémissement, l'ombre d'une paupière
Palpite entre moi-même et moi... (« Équinoxe », I, 160)*

11. Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.66.

12. Johann Wolfgang von Goethe, *op.cit.*, « Deswegen ist er beim Aufgang und Untergang der Sonne am mächtigsten, und so darf man sich abends nur auf den Nacken seines Schattens setzen, der Riese geht alsdann sachte gegen das Ufer zu und der Schatten bringt den Wanderer über das Wasser hinüber » (*Voilà pourquoi il est au sommet de sa puissance au coucher du soleil, et l'on peut, le soir, simplement s'asseoir sur l'ombre de son cou ; le géant se dirige alors avec précaution vers la berge et son ombre transporte le voyageur sur l'autre rive*).

S'insinuant « entre moi-même et moi », elle rompt l'harmonie du milieu et y insère le palpitement du doute. De manière semblable, Narcisse, le corps tendu vers son reflet, que « [t]out [...] appelle et [...] enchaîne à [s]a chair lumineuse » (Narc., I, 124), sent son âme déchirée lorsque l'ombre s'insinue entre son image et lui-même :

*Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit!* (Narc., I, 125)

Une précision s'impose : la « nuit », ici, est une tournure elliptique pour la « tombée de la nuit », voile d'ombre qui s'étale sans obstacle, et non milieu obscur. Comme à la Parque, il aura fallu à Narcisse l'irruption de l'ombre pour délier en lui le sentiment d'unité avec la lumière, en l'occurrence, son reflet dans le lac. Sans cet élément perturbateur, le moi propre s'émousse. En cela, le héros mythologique est semblable au nourrisson qui, à l'issue de la têtée, s'éloignant sa mère, s'aperçoit qu'il ne fait pas un avec elle, et regrette par le pleur l'unité violée.

L'ombre, donc, brise les confortables harmonies, elle insinue le doute au milieu des certitudes. L'évidence troublée, c'est le legs du philosophe Zénon :

*Zénon! Cruel Zénon! [...]
[...] Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands pas!* (CM, I, 151)

Bien entendu, l'allusion porte ici sur le paradoxe de Zénon d'Élée, sous ses deux formes : celle de la flèche qui, selon le paradoxe, n'atteindrait jamais la cible, car, à tout instant, il demeure une infinité de points intermédiaires à parcourir avant de toucher au but, et celle d'Achille qui court derrière une tortue et ne devrait jamais parvenir à la rattraperait, car il lui faudrait d'abord réduire leur écart réciproque de moitié, puis encore de moitié, et ainsi de suite, sans fin. Voilà donc l'ombre du doute, cette « ombre de tortue / Pour l'âme » qui s'immisce dans les plus confortables certitudes.

Dans les passages qui précèdent, on a retrouvé, de manière de plus en plus frappante, le tropisme de la pointe que nous avons déjà mise au jour avec les figures de l'oiseau et de l'abeille. Le « noir frémissement » qui s'insinue devient une véritable lame qui divise dans les « Fragments du Narcisse » (« glisse entre nous deux le fer qui coupe »), puis l'image de la flèche pointue est mise en avant dans le « Cimetière Marin ». Rappelons désormais à notre souvenir la tmèse initiale du poème « L'abeille » :

*Quelle, et si fine, et si mortelle
Que soit ta pointe [...]* (« L'abeille », I, 118).

La scission qu'opèrent les incisives entre ce que la syntaxe unit usuellement, voilà qui figurait déjà l'idée de coupure avec l'abeille. Plutôt que le fer qui divise, l'image associée était plutôt

celle du dard qui se détache.

Le serpent

Replaçons-nous maintenant dans la profondeur des ténèbres pour aborder une dernière figure, majeure, celle du serpent. Il est absolument hors de notre propos d'offrir ici une étude détaillée de cette figure, amplement étudiée et minutieusement décortiquée par la littérature critique ; nous nous bornerons à chercher dans quelle mesure le serpent condense l'ambiguïté entre les deux pôles de l'intimité nocturne que sont le désir et la douleur, et personnifie ce que nous avons nommé tropisme de la pointe.

Remarquons tout d'abord, à la suite de Bachelard,¹³ que le serpent est un symbole terrestre s'il en est : indissociablement lié au sol, son mouvement en épouse les irrégularités ; habitué aux profondeurs, il s'y enfouit volontiers. Cette nécessité, vitale pour lui, d'échapper au regard en fait un animal de l'obscurité. Par son corps « tout couru de caresses », le serpent est (nous l'avons déjà remarqué) objet de désir et de phantasme. Mais sa force symbolique tient aussi à sa morsure foudroyante, qui donne la mort, crainte mais aussi fantasmée, en vertu de la pulsion de l'Éros-Thanatos. Citons, à l'appui de nos propos, ces deux vers liés, que la Parque adresse au serpent :

*Coule vers d'autres lits tes robes successives,
Couve sur d'autres cœurs les germes de leur mal* (JP, I, 98)

Du premier vers émane la sensualité de l'alcôve, de ces lits dans lesquels le serpent est invité à se glisser. Non sans contrepartie pourtant, car aussitôt, réaction presque mécanique, suit le second vers, écho formel au premier : il y a un parallélisme de construction évident, mis en exergue par l'anaphore paronomastique « Coule / Couve ». Et pourtant, celui-là secrète l'angoisse.

Sensualité, perte de l'innocence, voilà bien la tentante promesse que le Serpent susurre à Ève, à l' « Ève, jadis [...] L'âme encore stupide, et comme / Interdite au seuil de la chair » (« Ébauche d'un serpent », I, 141).

S'il nous semble avoir désormais bien établi l'ambiguïté fondamentale de la figure du serpent, il nous faut cependant convenir qu'elle n'est pas spécifique à l'imaginaire valéryen, comme le note Bachelard.¹⁴

Au-delà du semblant d'incongruité de la formule, les remarques qui précèdent nous invitent à voir dans le serpent un avatar nocturne de l'ombre. Figures des interfaces, autant l'une, l'ombre qui rôde, concentre en plein jour un germe de nuit (point d'ombre dans le

13. Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries du repos : essai sur les images de l'intimité*, Paris, José Corti, 1948, chapitre VIII.

14. Gaston Bachelard, *ibid.*

noir !), autant l'autre, la bête de l'obscurité mais comparse du Soleil,¹⁵ hérissé d'étincelles la nuit en y apportant la « lueur de la douleur et s'entoure de métaphores lumineuses : « J'illumine / La diminution divine / De tous les feux du Séducteur ! » (« Ébauche du Serpent », I, 140) : le serpent, par sa piqûre fantasmée, est vecteur d'illumination.¹⁶

De plus, serpent et ombre partagent cette furtivité qui leur est si caractéristique, tant et si bien que les descriptions de leur mouvement se confondent aisément. C'est ainsi au serpent qu'il est fait allusion dans le vers

Et quelle sombre soif de la limpidité (JP, I, 97),

tout comme dans ceux-ci,

Je vais, je viens, je glisse, plonge,

Je disparaiss dans un cœur pur ! (« Ébauche d'un serpent », I, 141),

alors que ceux qui suivent font référence à l'ombre,

Sur la poudre qui danse, elle glisse et n'irrite

Nul feuillage, mais passe, et se brise partout... (JP, I, 100)

Dans ces deux vers, d'ailleurs déjà cités, Pauline Roth-Mascagni met en avant des caractéristiques prosodiques traditionnellement associés au serpent : « Non seulement le rejet peint la torsion, la **reptation** de l'**Ombre**, mais les sons propres au serpent se font entendre : multiplication des sifflantes, aigu de la voyelle « i », vibration douce du « r ». »¹⁷

De fait, les deux figures, détentrices d'une grâce extrême, savent transformer tout mouvement en une fluide arabesque. Subrepticement alors, le geste accompli peut provoquer une douleur inattendue, car, ne l'oublions pas, c'est la piqûre du Serpent qui déclenche la descente aux Enfers d'Euridyce, cette pré-Parque, tout comme c'est la vue de son ombre qui est à l'origine des sombres pensées de la jeune femme.

2.5 Une obscurité précieuse

Creuset de souffrances et de désirs, les ténèbres entraînent au cœur de l'intime, et, même douloureuses, il y a comme un arrachement à les voir se dissiper au jour :

15. Voir l'« Ébauche d'un Serpent » dans le recueil *Charmes*.

16. Rappelons, en comparaison, ce passage du *Serpent vert* de Goethe : « Kaum waren sie verschlungen, so fühlte sie mit der angenehmsten Empfindung das Gold in ihren Eingeweiden schmelzen und sich durch ihren ganzen Körper ausbreiten, und zur größten Freude bemerkte sie, daß sie durchsichtig und leuchtend geworden war. » (*A peine furent-elles [les pièces d'or] avalées qu'il [le serpent] éprouva la très agréable sensation que l'or fondait dans ses entrailles et se répandait dans tout son corps, et il remarqua à sa grande joie qu'il était devenu transparent et lumineux.*)

17. Pauline Roth-Mascagni, *op.cit.*, p.42.

*L'aube dans l'ombre ébauche le visage
D'un jour très beau qui déjà ne m'est rien :
Un jour de plus n'est qu'un vain paysage,*

*Qu'est-ce qu'un jour sans le visage tien ?
Non!... Vers la nuit mon âme retournée
Refuse l'aube et la jeune journée. (« L'oiseau cruel », I, 158)*

Maintenant, pour la première fois peut-être, nous sommes en mesure d'exhumer un lien plus profond que les contingences de l'homonymie entre l'obscurité de la nuit vécue et l'obscurité dont se drape l'expression poétique valéryenne. L'existence d'un tel lien n'est pas obvie : à bien des égards, il faut faire violence au sens pour rapprocher l'ésotérisme de la forme et l'épaisseur physique - palpable, oserions-nous même dire - de la nuit, immédiate aux sens. La première peut certes être une condition nécessaire pour s'enfoncer dans la densité du Poème, mais voilà bien là une modalité, plutôt qu'une essence.

D'ailleurs, le poème « Le Philosophe et la Jeune Parque » (*Pièces diverses*, I, 163) qui dresse l'apologie de cette forme obscure, ésotérique, se distingue étrangement du reste de la poésie valéryenne. On y sent l'écriture mue par la linéarité du discours argumenté, mobilisée pour la défense d'une thèse¹⁸, le rejet de l'idéal de limpidité de l'écriture, alors que la poésie de Valéry se veut habituellement guidée par la Forme et ouverte aux ramifications du sens. Les vers se font irréguliers (octo- et décasyllabes, alexandrins). Fabien Vasseur parle dans ce poème d'un « style imité de La Fontaine »¹⁹. Quoi qu'il en soit, le propos vise à (dé)montrer les limites d'une écriture claire et facile. Une même thèse nous paraît guider l'écriture l' « apologie » d'Anatole France dans son discours de réception à l'Académie française, qui n'a d'ailleurs d'apologie que le titre, tant la condamnation transparait en filigrane. Le voile de l'éloge est en effet bien fin, comme en témoigne le long extrait qui suit :

Le public sut un gré infini à mon illustre prédécesseur de lui devoir la sensation d'une oasis. [...] Il semble que l'aisance, la clarté, la simplicité revenaient sur la terre. Ce sont des déesses qui plaisent à la plupart. On aima tout de suite un langage qu'on pouvait goûter sans trop y penser, qui séduisait par une apparence si naturelle, et de qui la limpidité, sans doute, laissait transparaitre parfois une arrière-pensée, mais non mystérieuse ; mais au contraire toujours bien lisible, sinon toujours toute rassurante. Il y avait dans ses livres un art

18. Les charnières de l'argumentation sont visibles : « Mais... Pour que... Non... C'est pourquoi... CERTES... ».

19. Fabien Vasseur, *op.cit.*, p.74.

consommé de l'effleurement des idées et des problèmes les plus graves. Rien n'y arrêterait le regard, si ce n'est la merveille même de n'y trouver nulle résistance.

Quoi de plus précieux que l'illusion délicieuse de la clarté qui nous donne le sentiment de nous enrichir sans effort, de nous enrichir sans effort, de goûter du plaisir sans peine, de comprendre sans attention, de jouir du spectacle sans payer ?

Heureux les écrivains qui nous ôtent le poids de la pensée et qui tissent d'un doigt léger un lumineux déguisement de la complexité des choses ! Hélas ! Messieurs, certains, dont il faut bien déplorer l'existence, se sont engagés dans une voie toute contraire. Ils ont placé le travail de l'esprit sur le chemin de ses voluptés. Ils nous proposent des énigmes. Ce sont des êtres inhumains.
(« Remerciements à l'Académie française », I)

C'est aux admirateurs d'Anatole France et à leurs semblables que s'adressent ces vers :

Ces gens disent qu'il faut qu'une muse ne cause

Non plus de peines qu'une rose (« Le Philosophe et la Jeune Parque », I, 163).

D'autres réflexions, notées deci delà, nous confirment, si besoin était, que l'auteur ne fait pas partie de « ces gens » : « La littérature essaye par des « mots » de créer l' « état du manque de mots » » (*Mélange*, I, 374) ; « Obscur se fait nécessairement celui qui ressent très profondément les choses » (II, 789) .

Tout cela concerne uniquement l'obscurité de la forme. Qu'en est-il de l'obscurité de la nuit ? Nous maintenons que le poème « Le Philosophe et la Jeune Parque » crée un point d'articulation entre les deux types d'obscurité. En effet, en marge de la "thèse" principale, la Parque exprime aussi son refus de laisser l'or de ses mystères se dissiper à la clarté du jour. Or, ce refus, qui entre en résonance avec celui de la Pythie, révoltée à la pensée son être livré à Apollon, prend rapidement une tonalité toute physique. C'est ainsi que l'on passe continûment de l'obscurité du sens,

À plus d'un je produis l'effet

D'une personne tout obscure

à une nuit plus sensible,

L'amère nuit en fait la plus tendre peinture,

progressivement revêtue de son épaisseur physique : « Quand la nuit le recueille en sa propre merveille ». Alors les attributs et symboles de la nuit, que nous avons abordés dans ce qui précède, sont mobilisés et s'enchaînent tour à tour : du frémissement de l'ombre (« Cette innocente MOI que fait frémir son ombre »), des moments cruciaux de l'éveil et de l'enfoncement dans le sommeil, piqûre de l'abeille (« Le plus habile est piqué de l'abeille »),

à la morsure du serpent (« Dans l'âme du moindre homme un serpent se remord »), et à la mort (« Un sot même est orné d'énigmes par la mort »), en passant par les oxymoriques ténèbres dorées (« Un trésor ténébreux fait l'éclat de vos jours »).

En parallèle, le thème du désir amoureux s'installe de plus en plus fermement :

*Mais les amours sont les plus précieuses
Qu'un long labeur de l'âme et du désir
Mène à leurs fins délicieuses*

Une charge érotique à peine voilée parcourt le poème. La barrière naturelle que dressent les mots sur le chemin du sens prend les contours de la vierge qui résiste dans la nuit et refuse de se livrer. Sans fard, l'effort pour s'en rendre maître est défini comme pierre de touche de la valeur de la prise.

*C'est pourquoi je me garde et mes secrets charmants.
Mon cœur veut qu'on me force, et vous refuse, Amants
Que rebutent les nœuds de ma belle ceinture (I, 164).*

Dès lors, franchir le pas entre le sens qui se dérobe et la volonté de préserver ses ténèbres ne présente plus de difficulté. Si, dans le « Philosophe et la Jeune Parque », on entend la jeune femme clamer que « [s]es ténèbres [la] font maîtresse de [s]on sort », les échos de cette idée-maîtresse résonnent aussi dans les poèmes *La Jeune Parque* et « la Pythie ». Dans le premier, au crépuscule, la Moire, s'armant de son néant, n'affirme-t-elle pas,

*Et moi vive, debout,
Dure et de mon néant secrètement armée (I, 100),*

« renouvelle[r] en [s]oi [l]es énigmes, [l]es dieux » (I,101), avant d'implorer, dans sa funèbre descente, l'épaisseur de la nuit parfaite ? À l'inverse, la perte est déjà consommée pour la Pythonisse ; en cela, elle ressemble à la Sphinge de Thèbes, acculée au suicide pour n'avoir pas su préserver son mystère, percé au jour par Œdipe. On lit dans son cœur à livre ouvert, son corps ne lui appartient plus :

*J'ai perdu mon propre mystère !...
Une Intelligence adultère
Exerce un corps qu'elle a compris (« La Pythie », I, 160)*

L'infamie de ce dénudement, la Parque la pressent, à sa morsure par le serpent :

*À la lueur de la douleur laissée
Je me sentis connue encor plus que blessée...
[...]
Le poison, mon poison, m'éclaire et se connaît (JP, I, 97)*

L'irruption de la lumière dans les ténèbres intérieures (« lueur », « m'éclaire ») marque une impitoyable mise à nu. N'oublions pas qu'Apollon, la divinité solaire de la mythologie grecque sut abuser les Parques pour préserver la vie du roi Admète.

Même Narcisse, à qui la tombée de la nuit fait pourtant horreur, en vient à regretter l'obscurité. Enchaîné qu'il est de jour à son image, la nuit l'a enfin libéré de sa servitude :

*Alors, vainqueur de l'ombre, ô mon corps tyrannique,
Repoussant aux forêts leur épaisseur panique,
Tu regrettes bientôt leur éternelle nuit!* (Narc., I, 124)

L'attitude des amants dont Narcisse méprise l'altérité n'est aucunement différente :

*Ils se sentent des pleurs défendre leurs ténèbres
Plus chères à jamais que tous les feux du jour!*

Car, aussitôt allumés les feux du jour, rêves et souvenirs sont réduits en cendres : la lumière veille jalousement à l'hégémonie du monde visible.

2.6 La mort au bout du chemin ?

Pourtant, le chemin poursuivi dans la nuit est loin d'être pavé de délices. De manière très sensible, dans *La Jeune Parque*, le chant en mode mineur²⁰, celui de la Moire, accompagne un enfoncement toujours plus profond dans l'obscurité, qui conduit toujours plus près de l'ultime enfoncement, le suicide.

Pauline Roth-Mascagni souligne de manière très convaincante l'inspiration que Valéry a puisée dans le mythe d'Orphée, et, plus précisément, dans l'opéra *Orphée et Eurydice* de Gluck pour la composition de *La Jeune Parque*. Le poème s'ouvre sur une plainte, où larmes et lamentation se mêlent dans le vent, plainte qui dans l'opéra fait suite à la mort d'Eurydice, piquée par une serpent.

Puis Orphée prend le parti d'aller implorer les dieux infernaux de lui rendre son épouse. Commence alors une longue descente aux Enfers. L'idée de mort affleure, comme nous l'avons vu, dans le poème à la vue de l'ombre, assimilée à la barque du nocher Charon (« Glisse ! Barque funèbre... »). Déjà sur le plan typographique, P. Roth-Mascagni note le motif de la spirale, qui reflète l'enfoncement progressif dans la terre :

« Le décalage (sur l'adverbe) du dernier quart d'un alexandrin (vers 451)
visualise la descente, selon un procédé utilisé avec bonheur
*Il faut céder au vœu des mortes couronnées
Et prendre pour visage un souffle...*

20. Voir Pauline Roth-Mascagni, *op. cit.*

Doucement,

*Me voici : mon front touche à ce consentement. »*²¹

D'abord fuie (« où je fuyais cette légère mort » (I, 100)), l'idée de mort peu à peu s'impose à l'esprit de la Parque et y étend les réseaux de sa toile funeste,

Je pense [...] À ce goût de périr qui prend la Pythonisse (I, 101).

L'appel de la mort ne tarde pas à retentir plus fort encore, à mesure que le moi s'enfonce dans les enfers intérieurs :

*La Mort veut respirer cette rose sans prix
Dont la douceur importe à sa fin ténébreuse!* (I, 102).

Dépassée, désorientée, désemparée, la Parque apostrophe alors la mort, et lui réclame sa délivrance :

*O Mort, respire enfin cette esclave de roi :
Appelle-moi, délie!* (I, 102).

La voilà désormais sur l'autre bord de l'Achéron. Dans la « nuit noire » de ces rives flottent « fuyant l'honneur des chairs / Des mânes impuissants les millions amers » (I, 104) ; oppressants, se massent « des morts les impalpables nombres ». « Maintenant », commente Roth-Mascagni²², « le sombre chant de la Mort se fait entendre : distribution des semi-voyelles sourdes, des vocales paraphoniques ; de la mélancolique voyelle 'u' si valéryenne, expressive de fuite et de dissipation ; abondance des diérèses entraînées par le flux rythmique : tout dérive vers le froid des limbes. »

La pensée tout absorbée dans la vision des Enfers, la Parque marche elle-même sur le bord glissant de l'ultime précipice, que ne s'en faut-il qu'elle tombe :

*Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi,
Porte doucement moi...* (I, 105)

Rêvant des profondeurs, elle sent la présence obscure de la crevasse, qui l'attend, l'attire...

*Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice...
L'insensible rocher, glissant d'algues, propice
À fuir (comme en soi-même ineffablement seul)
Commence...*

On sent l'héroïne s'abandonner à la pulsion du néant. Impalpable et imparable, la menace du précipice est fantasmée ; par un changement de référentiel, la crevasse prend vie : c'est elle qui rôde parmi les pas imprudents. « Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice... ».

21. Pauline Roth-Mascagni, *op.cit.*, p.38.

22. Pauline Roth-Mascagni, *ibid.*, p.37.

Lequel de ces pas apportera la circonstance fatale ? Suspendant la fatalité au fil de ces pas si légers, le premier vers provoque un sentiment d'attente, un suspens qui s'étire longuement dans les points de suspension. Brusque coup d'archet du *thriller*, le rejet « propice / À fuir » figure le mouvement de la chute, brusque, incontrôlée, le pas de trop le long de la pente glissante. Mais c'est une fausse alerte : la parenthèse « (comme en soi-même ineffablement seul) » restaure un semblant de calme. Sitôt celle-là refermée pourtant, un nouveau rejet crée une nouvelle alarme... La marche n'est plus alors qu'un halètement de pas, si bien que les impressions et souvenirs n'arrivent que par bribes, halètement de groupes nominaux où les verbes sont abandonnés :

*Tant de hoquets longtemps, et de râles heurtés,
Brisés, repris au large... et tous les sorts jetés
Eperdument divers roulant l'oubli vorace... (I, 105)*

Mais cette nuit le précipice aura rêvé en vain. L'aurore paraît enfin, et le funeste projet devient un funeste souvenir : « Ma mort, enfant secrète et déjà si formée / Ne fûtes-vous, ferveur, qu'une noble durée ? ». Cependant, le bord du précipice est encore à la lisière du souvenir :

*[Nulle jamais n'osa] de la nuit parfaite implorant l'épaisseur
Prétendre par la lèvre au suprême murmure... (I, 107)*

Nous l'avons dit, le poème, en tant que tragédie de la répétition, est un drame à répétitions. Aussi, au terme de cette phase de désamorçage de la tension, une nouvelle descente commence : « Je me remets entière au bonheur de descendre [...] Abandonne-toi vive aux serpents, aux trésors... ».

Semblable, cette nouvelle descente est pourtant bien autre, car elle aboutit au sommeil. Le rythme, note Pauline Roth-Mascagni, sonne en effet l'« atomisation de la conscience » dans le sommeil :

« Celle-ci est peinte par la répétition du même impératif (où vibre sourdement l'or) et par la disposition des coupes qui, dans les premiers temps semblent maintenir un fragile équilibre, puis accélèrent la progression décroissante.

Dors toujours / Descends / Dors toujours / Descends / Dors / Dors
3 2 3 2 1 1

Et c'est la nébuleuse psychique : confusion mentale, rapprochement de sons comme il s'opère dans les berceuses, les comptines enfantines, apparition d'êtres irréels, actes avortés, tout cela sensible à l'œil par l'italique »²³.

Voilà finalement la Parque endormie - petite mort en comparaison de celle imaginée.

23. Pauline Roth-Mascagni, *ibid.*

*Dans vos nappes, où lisse elle imitait sa mort
L'idole malgré soi se dispose et s'endort*

L'enfoncement dans les ténèbres intérieures, vers la mort, que nous venons de décomposer en détail dans *La Jeune Parque*, se retrouve aussi dans les « Fragments du Narcisse », et l'on sait quelle plus funeste fin l'attend.

*Nulle des nymphes, nulle amie, ne m'attire
Comme tu fais sur l'onde, inépuisable Moi!...*

Pulsion d'amour et pulsion de mort, Éros-Thanatos si l'on veut, s'enlacent dans ces deux vers... À l'extrême pointe du désir, la mort attend celui qui est resté prisonnier de lui-même, qui n'a pas su résister aux ténèbres. Car Narcisse seul ne supporte pas la déchirure de l'ombre, il tremble à son idée : « Bientôt va frissonner le désordre des ombres » (I, 130). Et lorsqu'elle se fait plus profonde, les arbres gémissent sous le coup de funestes présages :

*L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît*

Personnifiés, les arbres souffrent l'atroce déchirure qu'occasionne la tombée de la nuit ; leurs membres sombres qui se cherchent sont les mains encore serrées de deux êtres que l'on essaie de désunir, des doigts qui se séparent inexorablement.

*L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...
Entre la mort et soi, quel regard est le sien!*

Ici, nous retrouvons l'imaginaire du creux, ou bien du vide, associé à la nuit. Dans le creux du moi, qu'aucune image n'enchaîne plus, l'âme se promène et « ne rencontre rien ». Elle bat en vain l'ombre en quête d'un point d'appui, elle ne trouve pas de socle. Narcisse alors se replie vers la seule trace d'identité qu'il ait connue, et chérie, et la suit dans son évanouissement :

Penche-toi... Baise-toi. Tremble de tout ton être!

Le geste demeuré inabouti chez la Jeune Parque²⁴ trouve ici son accomplissement.

L'attraction vers la mort, la consommation est donc très étroitement liée à l'eau dans *La Jeune Parque* et « Fragments du Narcisse », que guettent tous deux la noyade (il s'agit bien entendu d'un exemple du « complexe d'Ophélie » de Bachelard²⁵). Dans le « Cimetière Marin », non sans paradoxe, cette attraction s'associe plutôt aux profondeurs

24. « Et de la nuit parfaite implorant l'épaisseur
Prétendre par la lèvre au suprême murmure... »

25. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière*, éd. Le Livre de Poche, 1993.

terrestres. Mais il subsiste en particulier, comme dénominateur commun avec les deux œuvres, l'épaisseur de l'obscurité. À l'évocation des morts, on sent remuer les obscures entrailles, profondes racines, de la terre :

*Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère. (CM, I, 149)*

*Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement. (CM, I, 150)*

Cette association d'idées est manifeste, mais, poème valéryen, le « Cimetière Marin » est tissu d'un dense réseau de correspondances sensibles et d'images. Aussi, la banalité du constat qui précède, à savoir l'équivalence « profondeurs de la terre = obscurité profonde = mort », est en fait grosse d'ambiguïté et recèle bien plus de subtilités qu'il n'y paraît. Car, pour qui a vu le cimetière marin sétois, ces tombes exposées à la mer étincelante, l'évidence est autre : les tombes sont le royaume du soleil et de la blancheur ; autrement dit, seul le « blanc troupeau [des] tranquilles tombes » s'offre à la vue. Mais l'esprit qui vagabonde peut, lui, imaginer sous elles creusée la terre obscure. Faut-il alors conclure que les deux puissances antagonistes, la lumière et les ténèbres, s'unissent sous l'étendard triomphant de la consommation universelle ?

Naturellement, l'esprit y rechigne : entre deux figures aussi antithétiques, il doit bien subsister un écart ! De fait, la dynamique du poème repose habilement sur une dualité problématique, à l'occasion de laquelle, par exemple, la lumière consacrée se permet des incursions dans les profondeurs obscures.

Car, pour peu qu'on prête l'oreille à ces subtilités, on voit deux faces distinctes de la mort, la face claire et la face obscure. D'un côté, sous les « torches du solstice », la mort est dépourvue visage particulier, on la voit sans difficultés arborer les traits de la dissipation dans la clarté précédemment évoquée. Le « fragment terrestre offert à la lumière », bien plus que de la destruction, est ainsi un trésor d'indifférence à l'égard de la vie particulière :

*Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
À je ne sais quelle sévère essence...*

La vie sous le soleil s'exhale en essence, en une vague fumée, si bien que « la vie est vaste, étant ivre d'absence, / [...] l'amertume est douce, et l'esprit clair. » Tout est accompli, seul subsiste l'infime grattement de l'insecte.

En revanche, aussitôt abordés les repentirs, doutes et contraintes, la transition est amorcée vers l'obscur. Alors s'expriment la douleur de la perte et la mémoire des disparus :

*Où sont des morts les phrases **familières**,*

L'art personnel, les âmes singulières [...].

Dans cet extrait, nous avons souligné les épithètes, particulièrement indicateurs. Suivent des témoignages concrets :

*Les cris aigus des filles chatouillés,
[...]
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!*

Et pourtant, avec une inexorable lenteur, ces morts si singuliers eux aussi se désagrègent dans l'informe. Petit à petit, ils fondent « dans une absence épaisse », qui scelle la victoire sans combat de la clarté uniforme. Nulle confrontation, donc, n'aura opposé l'intimité des ténèbres intérieures à l'inébranlable perfection des choses ; à peine trouve-t-on un « Mais », dont la valeur d'opposition est en réalité absorbée dans un soupir de résignation :

*Mais dans leur nuit toute lourde de marbres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.*

Nous avons eu à cœur, dans l'analyse qui précède, de pointer les dissemblances parfois subtiles qui existent entre la ténébreuse mort, liée à aux profondeurs terrestres, et la dissipation de l'être dans la lumière. Pour fondées que cette distinction est à nos yeux, il faut bien reconnaître que lumière et ténèbres, poussés à leurs extrêmes, conspirent à une fin semblable : l'évanouissement de l'être dans la transparence. Toutes deux sont porteuses d'une tension vers la consommation, exprimée par l'image de la fumée :

*Me voici : mon front touche à ce consentement...
Ce corps, je lui pardonne, et je goûte à la cendre. (JP)*

Dans le Narcisse, les amants d'un jour, leurs plus hautes amours passées, aspirent aussi à cette fumée qu'ils respirent :

*Hélas ! la rose même est amère dans l'air...
Moins amers les parfums des suprêmes fumées
Qu'abandonnent au vent les feuilles consumées !... (Narc., I, 127)*

L'ambiguïté de certaines figures que nous avons analysées était propre à jeter des ponts entre la lumière et la nuit, que ce soit l'ombre, fragment d'obscurité en plein jour, ou l'illuminante morsure du serpent, animal des profondeurs. Mais, ici, il s'agit d'autre chose que de ponts. Les deux puissances antagonistes semblent se rejoindre, non par leur interface commune, la pénombre interlope, à mi-chemin entre les deux, mais bien dans la profondeur leur essence. Le spectre de nuances qui s'étend du plus obscur au plus clair

donne l'impression de vouloir se refermer, fondant ensemble le noir le plus profond et la lumière éclatante. Le voilà donc, ce diamant élusif qui « ferm[e] le diadème ».

Pour illustrer ce point, plutôt que de revenir sur la fraternité entre le Serpent et le Soleil dans l'« Ébauche d'un Serpent », écoutons ces vers tirés de la Jeune Parque, qui font se côtoyer le Soleil et la Mort :

*Lumière !... Ou toi, la **Mort** ! Mais le plus prompt me prenne !...* (La Jeune Parque)

*Je soutenais l'éclat de la **mort** toute pure*

Telle j'avais jadis le soleil soutenu... (La Jeune Parque)

Comment ne pas penser à ce moment à l'aphorisme de La Rochefoucauld : « le Soleil ni la Mort ne se peuvent regarder fixement » ?

* * *

* *

*

Chapitre 3

Dynamique du contraste et interfaces

L'aspect funèbre que prennent, poussées à leur extrême, aussi bien la blanche lumière que les ténèbres ne *résout* nullement le conflit entre les puissances antagonistes. Les fins auxquelles elles concourent ont beau se confondre par certains aspects, il subsiste entre les deux chemins un écart irréductible. Et l'affrontement qui résulte de cet écart voulu irréductible est constitutif de l'œuvre valéryenne.

En effet, à ce stade, après avoir analysé, séparément, les valeurs de la lumière et des ténèbres dans la poésie valéryenne, un constat s'impose : notre analyse ne rend pas compte de la saveur particulière des poèmes. Qu'est-ce qui fait défaut ? Récapitulons notre démarche : nous avons d'abord cherché à nous plonger dans les passages des poèmes les plus gorgés de soleil pour extraire l'essence de la lumière chez Valéry, et nous avons fait ressortir une tendance vers l'universel. Puis, dans une optique analogue, nous nous sommes introduit, par les poèmes, au cœur de la nuit. Ce faisant, nous avons focalisé notre attention sur la capture de moments particuliers dans les poèmes. En d'autres termes, notre objectif a été de décrire les positions extrêmes, presque stationnaires, du mouvement de balancier entre lumière et ténèbres, en faisant l'impasse sur la dynamique du texte, c'est-à-dire, en particulier, sur ces passages de l'une à l'autre. Or, ce mouvement, proche du ressac, nous paraît être un ressort de la poésie valéryenne. Pour citer le poète lui-même, « cent instants divins ne construisent pas un poème »¹.

3.1 Fluctuations lumineuses et reflux

Concentrons-nous donc maintenant cette dynamique particulière, plus précisément, ces mouvements de flux et de reflux, qui sont mis en exergue par les alternances entre l'ombre et la lumière.

1. *Œuvres*, t.I, p.648, cité par Fabien Vasseur. Nous devons cependant remarquer que le poète faisait là référence au processus de création poétique.

À ce sujet, l'abondance, dans les poèmes, de lueurs,

« *la tendre lueur d'une heure ambiguë existe* » (Narc.)

ou

« *Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus* » (JP),

et d'éclairs²,

« *L'affaire de Gênes en 92 - Éclairs - chambre visitée d'éclairs* » (*Cahiers*, 113),

formes fluctuantes s'il en est, est significative. L'essence de ces formes réside dans leur mouvement : la lueur n'est lueur que par l'incertitude de son éclat, tremblant au bord de l'extinction ; l'éclair n'est éclair que parce qu'il dure un battement de paupière. Partant, toute tentative de figer ces formes aboutit à leur dénaturation. Voilà le risque auquel s'expose l'écriture, toujours trop prompte à figer, et donc sujet de méfiance. Cette préoccupation apparaît clairement dans l'exquise note suggérée par la contemplation d'un tigre,

*Je pense à la « littérature » possible sur ce sujet... Aux images que l'on chercherait, et que je ne chercherais pas. Je chercherais à le posséder dans son état de vie et de forme mobile, déformable par l'acte, avant que de le traiter par écriture. (« Tiger », *Mélange*, I, 293)*

Aussi doit-on s'accommoder, pour circonscrire ces formes fluctuantes, du concept de stabilité de la structure plutôt que de stricte identité dans le temps (la lueur d'une bougie ne reste pas une fraction de seconde identique à elle-même). C'est également en vertu de cette stabilité structurelle que le scintillement du soleil sur la mer, dans le « Cimetière Marin », par delà ses incessantes fluctuations, est perçu comme un éternel Même. De cette stabilité sans identité stricte, Narcisse ne parvient pas à se contenter, lui qui est captivé par la fixité de son reflet sur l'eau, au point que tout remous forme une menace :

Si la feuille éperdue effleure la napée,

Elle suffit à rompre un univers dormant (Narc., I, 122)

On perçoit donc le danger qui guette le moi : s'il lui faut rester strictement identique à lui-même, il ne peut être qu'évanescence, au point de devenir, avec les mots de la Parque, « [u]n frémissement fin de feuille, ma présence... » (JP, I, 107).

Dans cette évanescence qui ne se peut fixer s'impose la nature essentiellement dynamique de la poétique valéryenne :

2. M.T. Giaveri note les similitudes entre la nuit de Gênes et *La Jeune Parque*. Voir Maria Teresa Giaveri, « La Jeune Parque ».

Mais observe bien que, par un grand bonheur pour la poésie, le petit temps [de l'étincelle] dont j'ai parlé ne peut pas se dilater; on ne peut substituer à l'étincelle une lumière fixe entretenue.

Celle-ci éclairerait tout autre chose.

Le petit temps *donne des lueurs d'un autre système ou « monde »* que ne peut éclairer une clarté durable. (« Le phénomène photo-poétique », *Instants*, in *Mélange*, I, 395)

Cependant, l'ampleur de la problématique du moi nous éloigne de la question des flux et reflux, qui, prétendons-nous, modèle les poèmes valéryens. Une lecture de *La Jeune Parque* attentive aux nuances lumineuses rend particulièrement sensible à ces mouvements, tant lumière et ténèbres empiètent mutuellement dans le domaine ennemi, tant, aussi, les ressacs du passé s'engouffrent dans le présent, « *vent[s] d'or* » du souvenir qui se lèvent au point du jour. Au plus haut point, dans ce poème, la dynamique entre le jour et la nuit s'ancre dans le poème et, au gré de va-et-vient répétés, lui imprime son rythme. « [D]ans cette prospection des Abîmes », écrit Pauline Roth-Mascagni, « où l'on progresse selon les retours sur soi de la conscience, Deux Figures Antagonistes ne cesseront d'apparaître et de s'entre-remplacer : l'une est sombre, "Divinité du Styx", elle emprunte à la mort sa "bouche d'ombre", sa voix mineure. Son dire vertigineux veut mener au suicide; l'autre, vivante, dorée, fait entendre sur le mode majeur l'accord heureux de la créature et du monde. »³ Laissons-nous donc guider par les nuances lumineuses pour mieux discerner la structure du poème.

Tout-puissants étrangers, inévitables astres

*Qui daignez faire **luire** au lointain temporel* (JP, I, 96)

Le poème s'ouvre, au cœur de la nuit, sur la contemplation de la lueur lointaine des astres. À cette lueur répond l'incertaine lumière qui permet à la jeune femme d'éclairer sa conscience, de « *dor[er] / De regards en regards [s]es profondes forêts* » (JP, I, 97). Cette faible lumière se confond avec le reliquat de la « lueur de la douleur » provoquée par la morsure du serpent.

*Dites!... J'étais l'égale et l'épouse du **jour*** (JP, I, 99)

Ensuite commence le dialogue avec le souvenir. Il débute par la reviviscence de mémoires solaires, d'une union fusionnelle contractée avec le jour. Notons que la transition entre le passage précédent et l'ouverture du dialogue avait été ménagée par un fondu :

3. P. Roth-Mascagni, *op.cit.*, p.22.

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

Harmonieuse MOI, différente d'un songe, (JP, I, 99),

la continuité étant assurée par la reprise de MOI à l'hémistiche et par la rime, qui jette un pont sur le vide typographique.

L'union est interrompue par la vision de l'ombre, à travers une transition vive, mais aussi furtive, que nous avons déjà commentée.

Oh! combien peut grandir dans ma nuit curieuse (JP, I, 100)

C'est alors au tour de la Parque sombre, la Moire, de faire résonner son chant. Puis revient le « clair ennui » des jours qui reviennent. Prestement s'en suit le souvenir de la « tendre lueur d'un soir brisé de bras confus », porté par le « vent d'or » du soleil couchant.

Le dialogue se poursuit, avec un contraste croissant, le célèbre épisode du printemps ne tardant pas à céder la place à « l'ombre [...] où se serre mon cœur » et à de plus noires pensées (« Une variété de funèbres chemins », JP, I, 104)...

Enfin arrive l'aurore, et le présent s'impose. La « jeune lumière », la « flamme première » savent alors aviver un SALUT! adressé aux îles naissantes.

Malgré les impasses que nous avons faites, l'étude de ces grands mouvements confirme donc bien que le rythme du texte épouse les variations de nuances lumineuses.

3.2 Entre le « Cygne » et le « Platane » : étude comparée de la dynamique du poème

Pour mettre en lumière les particularités de cette dynamique du reflux, nous nous proposons d'effectuer une lecture comparée du « Cygne »⁴ de Mallarmé et du « Platane » de Valéry. On sait l'admiration que vouait Valéry à la maîtrise du langage du « Maître » et la filiation poétique qui existe entre les deux poètes. Aussi espérons-nous que les similitudes premières permettront de distinguer, en arrière-plan, des différences subtiles mais profondes dans le regard des deux poètes.

Commençons tout d'abord par motiver le choix des poèmes soumis à la comparaison. Il est vrai qu'à première vue, leurs objets - entendons : l'objet matériel sur lequel l'œuvre est élaborée - diffèrent assez fortement : d'un côté, un cygne se débat dans un lac gelé, tandis que, de l'autre, un platane est confronté à son enracinement dans le sol.

4. Stéphane Mallarmé, « Le Cygne », [1885], in *Poésie*, Paris, Flammarion, « Librio », 1996, p.82. Le titre donné au poème est en fait un titre d'usage qui n'apparaît pas dans l'édition imprimée.

Pourtant, vagues descendants de l'« Albatros » de Baudelaire, les deux œuvres mettent l'accent sur l'emprise du sol, laquelle rend l'envol ou la délivrance impossibles. Le cygne « sans espoir se délivre » du « transparent glacier des vols qui n'ont pas fui », tandis que son végétal pendant voit « son pied retenu / par la force du site ». L'un frémit de l' « horreur du sol où le plumage est pris », l'autre voit prisonnier de la terre son « pied natal et pur / À qui la fange pèse ». L'un comme l'autre sont pris dans l'impossibilité de la fuite, soit qu' « à ce lieu son propre éclat [l']assigne », soit qu'il ne peut « rompre les nœuds / De l'éternelle halte ! ». Telle est même cette emprise du sol que l'ombre de l'arbre, ombre ailleurs si mobile, si fugace, est ici inflexiblement retenue : « la terre [...] jamais ne laissera d'un pas // S'émerveiller ton ombre » (114).

En parallèle, éclate dans les deux poèmes l'isotopie de la blancheur immaculée. De quelle blancheur virginale le Cygne ne se drape-t-il pas, en effet ! Entre ce « vierge » aujourd'hui, ce « stérile hiver » dont, plus qu'on ne la lit, on sent, si pregnant, la blanche neige, cette « blanche agonie », une envahissante chappe de blancheur recouvre le poème. Blancheur à ce point immaculée qu'elle se fond même en « pur éclat » et « transparent glacier ». À la blancheur du cygne répond, dans le « Platane », la blancheur de l'arbre, soulignée avec force : « Blanc comme un jeune Scythe » (113) ; comme d'une autre écorce, il est drapé de candeur : « ta candeur est prise » (113), « Tu peux grandir, candeur » (114). Parfois même la blancheur prend une teinte éclatante, dans ces « membres d'argent » (114).

Pourtant, jamais elle n'atteint, dans le « Platane », à l'éclatante virginité du Cygne. Car sans cesse on sent, en-dessous des branches, la masse sombre du sol, le grouillement confus des racines et des ombres. Pas une strophe n'échappe, dans la première moitié du poème, à cette présence obscure. Le candide éclat des branches est inflexiblement balancé par l'évocation de la « noire mère » (strophe 2), de la « terre tendre et sombre » (strophe 3), des « nœuds de l'éternelle halte » (strophe 4), de l' « hydre vénérable » (strophe 5) ou encore de « la confuse cendre » (strophe 6). Ce balancement est associé à des nuances lumineuses marquées, qui font passer de l'ombre, de la « confuse cendre » aux « degrés lumineux » puis à l'or de l'azur. À l'inverse, le « Cygne » est tout entier baigné de la froide et pure lumière des matins d'hiver. Uniforme et sans contrepartie, comme la neige dans le « stérile hiver » dont on sent, à perte de vue, « resplendi[r] l'ennui ». Voilà bien là l'un des ressorts fondamentaux de la pureté mallarméenne, dissipatrice des particularités du Moi, étrangère à l'intimité de l'ombre et à l'éphémère sensation de chaleur de la vierge qui « doit dans l'ombre, en silence, s'asseoir, / Toute chaude de honte » (114). Il ne relève donc pas du détail typographique anodin que la poésie de Mallarmé est à ce point dépouillée de ponctuation : à peine trouve-t-on en l'occurrence trois virgules et un point d'exclamation. Elle se livre d'un tenant, une fluidité que rien n'endigüe circule à travers ce sonnet aux contours si réguliers. Elle capture un instant dans le marbre ciselé des vers, le spectacle

est sans ombres et sans argument. En cela, il ne nous paraît pas abusif de la rapprocher, par certains aspects, de la tradition japonaise du haïku : « Le haïkiste, écrivent Corinne Atlan et Zéno Bianu⁵, semble photographe, enregistrer [...] un simple rien, mais dont l'éclat irradierait sans trêve. Il ne conçoit pas, il découvre. Il met la focale au point sur ce qui est là, maintenant, inépuisable dans l'éphémère [...] ».

Arrêtons-nous plus longuement sur ce point pour mieux illustrer une divergence qui nous semble majeure, entre l'immuable pureté du Cygne⁶ et la dynamique du mouvement contrarié, souvent exprimée en termes de lumière, à l'œuvre dans la poésie valéryenne.

À vrai dire, cette divergence est sensible dès les premiers vers. Rappelons-les à notre mémoire :

*Tu penches, grand Platane, et te proposes nu,
Blanc comme un jeune Scythe,*

*Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre*

Comment ne pas percevoir la dominance de la fricative [v] dans ces derniers vers ? Elle donne à entendre un glissement, une fuite sans heurts. Or - ne craignons pas les semblants de paradoxe auxquels contraint parfois la langue - quoi de plus étranger aux heurts du mouvement que la fuite continue, sans effort, de l'eau ? Certes, il y a ce brusque sursaut initial, frémissant d'espoir, causé par l'irruption dans le vers du « coup d'aile ivre ». Mais, adouci par l'allitération en [v], il ne jette un qu'un trouble fugace sur cette scène inexorablement figée : « lac dur », « glacier », « pas fui », « plumage est pris », tout nous montre sans tarder la vanité du mouvement ; l'ennui est sans révolte. Suprême démonstration, le son [i] aigu, qui a fait la force du verbe « déchirer » et toute l'ivresse du « coup d'aile ivre » lors du frémissement initial, se fait partout entendre dans l'expression « Il s'immobilise », imposante par sa lourdeur (elle s'étale sur tout un hémistiche), majestueuse, sonnante la victoire inconditionnelle de l'immobilité. En fait, le son [i], omniprésent, souvent à la rime, est sans conteste la sonorité dominante du poème. Il porte (nous venons de le dire) l'ivresse du sursaut initial, au sein des mots « vivace », « aujourd'hui », « déchirer » et « ivre ». Mais surtout, aigu comme le bruit du verre qui résonne, il imprime la pureté et la transparence de ce matériau dans le poème. Quel rayonnement de froide pureté, en effet, que ce « Cygne [...] magnifique » et cet « hiver [...] resplendi[ssant] » ! Mais ce même son met en relief la vanité de la scène contemplée, entre le lac « oublié », le « stérile hiver » dont

5. Corinne Atlan et Zéno Bianu (présenté, choisi et traduit par), *Haïku : Anthologie du poème court japonais*, Éditions Gallimard, Collection Poésie, 2002, p.9

6. Nous serions tenté d'étendre nos propos à la poésie mallarméenne dans son ensemble, mais nous nous garderons d'effectuer une généralisation peut-être hâtive.

« a resplendi l'ennui », l'espace « ni[é] » et l' « exil inutile » du Cygne ; la matérialité de l'objet se dissout dans la transparence et seule subsiste la contemplation pure de l'éclat du vide, sans attente.

Tout autre est le cas du Platane. Au lieu de la frictive [v], les premiers vers reposent sur la reprise en allitération de l'explosive [p] (« Tu **pen**ches, grand **Plat**ane, et te **prop**oses nu »), qui rend audible les heurts d'un conflit entre élans contraires. La coupure engendrée par le vocatif incis, entre virgules, ne fait qu'ajouter au caractère heurté du vers. En effet, à l'emprise de la terre que nous avons déjà soulignée s'oppose un élan ascendant manifeste, une volonté de s'élever du sol vers le ciel affirmée. Notons au passage que cet élan est inverse de celui de la Pythie, qui, « exerc[ée par une] Intelligence adultère » céleste, aspire à reprendre possession de son enveloppe terrestre. En particulier, il est intéressant de mettre en regard les vers

*Puisque le ciel t'exerce, et te presse, ô grand arc,
De lui rendre un langage!* (« Au Platane », I, 115)

et

*Car une voix nouvelle et blanche
Echappe de ce corps impur* (« La Pythie », I, 136)

Mais revenons au Platane. Dès le premier vers, l'épithète « grand » nourrit l'idée d'élévation, tandis que le verbe « penches » rappelle la présence de la pesanteur. Plus loin, on trouve :

*[...] aux degrés lumineux
Où la sève l'exalte ;
Tu peux grandir, candeur* (I, 114, strophe 4)

Vers l'Aphrodite monte (I, 114, strophe 9)

Cette volonté d'ascension est bien entendu à rapprocher du désir de communion avec la lumière, qui culmine, comme nous l'avons précédemment montré dans un cas plus général, dans l'aspiration à la consommation de l'Être par le feu :

*Et dispute à la flamme impuissante à partir
Ses retours vers la torche!* (I, 115, strophe 13)

*Et que le pur de l'âme
Fasse frémir d'espoir les feuillages d'un tronc
Qui rêve de la flamme,* (I, 115, strophe 14)

On croit même parfois entendre un écho du puissant appel qu'adresse l'Aurore à Sémiramis dans l'*Album de Vers Anciens* :

... *Existe!... Sois enfin toi-même!* dit l'Aurore,
O grande âme, il est temps que tu formes un corps!
 [...]
Remonte aux vrais regards! Tire-toi de tes ombres,
Et comme du nageur, dans le plein de la mer,
Le talon tout-puissant l'expulse des eaux sombres,
Toi, frappe au fond de l'être! Interpelle ta chair,
 [...]
Épuise l'infini de l'effort impuissant,
Et débarrasse-toi d'un désordre de drames
Qu'engendrent sur ton lit les monstres de ton sang! (« Air de Sémiramis »,
 I, 91)

Mais cet élan est sans cesse coupé, si bien que s'instaure une dynamique de flux et de reflux. Celle-ci trouve un reflet fidèle - à moins que ce ne soit un support - dans le rythme du poème, fréquemment interrompu par des apostrophes au vocatif. Nous avons déjà cité le premier vers pour illustrer ce point, ajoutons les exemples suivants :

La terre tendre et sombre,
O Platane, jamais ne laissera d'un pas [...] (I, 114)

Tu peux grandir, candeur, mais non rompre les nœuds
De l'éternelle halte! (I, 114)

[...] *Il faut, ô souple chair du bois,* (115)

Mais ces mouvements toujours contrariés sont encore plus fortement exprimés par le rapprochement, voire la juxtaposition, entre de deux termes opposés, dans une situation de contiguïté conflictuelle :

Ombre retentissante en qui le même azur
 Qui **t'emporte**, s'**apaise**, (I, 113, je souligne, ici comme pour les citations qui suivent)

[...] *leurs spermés aîlés*
*Le cours léger **descendre*** (I, 114)

*Ils vivent **séparés**, ils pleurent **confondus***
Dans une seule absence (114)

[...] *Il faut, ô souple chair du bois,*
Te tordre, te détordre (115)

Dans ces passages au rythme binaire, l'effet des élans contraires à l'œuvre est matérialisé - et avec quelle force! - par les variations toniques. Sans doute l'exemple le plus marquant est-il à trouver dans la première citation.


 Qui t' **emporte**, s'apaise,

Ne sent-on pas dans l'intensité croissante de l'apodose cet élan ascendant qui aspire » la cime de l'arbre et vers l'azur « l'emporte », tandis que le relâchement du souffle coïncide avec la force déclinante de la protase? Prise entre ces vents contraires, l'acmé tonique du vers est comme dans l'œil du cyclone.

3.3 Modalités de la création poétique : un conflit constitutif?

Les remarques qui précèdent, tirées d'une lecture attentive aux nuances lumineuses, entrent en résonance avec les modalités de la création poétique, sur lesquels le poète s'est lui-même exprimé. Dans cette section, nous n'entendons pas nous exprimer nous-même longuement sur le processus de création, qui a fait l'objet de réflexions nombreuses et poussées, mais plutôt pointer du doigt les connexions possibles avec nos remarques précédentes.

À l'appel vers la lumière qui s'exprime dans les poèmes (à l'instar du « Platane » que nous venons de commenter) répond la volonté du poète de se forger un moi universel, un moi, surtout, qui soit transparent à son regard, jusque dans le processus de création : « J'aimerais infiniment mieux écrire en toute conscience et dans une entière lucidité quelque chose de faible, que d'enfanter à la faveur d'une transe et hors de moi-même un chef-d'œuvre d'entre les plus beaux. » (*Variété*, I, 640). Pour le partisan de la prééminence de l'œuvre sur l'auteur, la première transcendant le second, cette note fait facilement figure de blasphème contre l'art. Mais on ne peut oublier que, pour Valéry, le travail de création, c'est-à-dire le travail sur soi-même, l'emporte de si loin sur la production extérieure. La figure de Teste, cet éternel témoin de lui-même, à titre d'exemple significatif, tient tout entière dans cette transparence, c'est-à-dire dans cette « philosophe de la clarté », selon

les mots de Paulhan⁷. La tension vers l'universel est également perceptible dans le style même du poète : comme le remarque Vasseur, l'« économie [de vocabulaire] le rapproche encore de Racine. Langue néoclassique, donc, où le général l'emporte sur le particulier, à l'image des "ondes" et des "bois" du vers final de "La Pythie". »⁸

Pourtant, cette tension ascendante vers la lumière et l'universel est contrariée ; la poésie ne peut jamais s'arracher au particulier, car la réalité psychologique lui impose de reconnaître qu'« il y a aussi des tombes en nous » (II, 789). Personne n'a le visage de l'universel ; la réalité que nous reflète tout miroir est celle du particulier :

Ces rencontres [avec notre reflet sur le miroir] sont rarement satisfaisantes. Est-ce donc MOI, L'UNIVERSEL, qui suis ce particulier-là ? (« Visage », Petites Études, in Mélanges, I, 347)

Dans le *Discours sur l'Esthétique*, la réflexion se prolonge ainsi :

Or, s'il est vrai qu'il n'y a point de science du particulier, il n'y a pas d'action ni de production qui ne soit, au contraire, essentiellement particulière, et il n'y a point de sensation qui subsiste dans l'universel. [...] Le réel refuse l'ordre et l'unité que la pensée veut lui infliger. [...] Le plaisir, enfin, n'existe que dans l'instant, et rien, de plus individuel, de plus incertain, de plus incommunicable (« Discours sur l'Esthétique », I, 1301)

Voilà qui sonne le glas de la tentation d'une vision universelle de l'art ; voilà, aussi, qui met un frein à la prétention à l'universel au sein de la poésie, et, en dernier lieu, fonde le refus valéryen du Système, car

la déduction d'une Esthétique Métaphysique, qui tend à substituer une connaissance intellectuelle à l'effet immédiat et singulier des phénomènes et à leur résonance spécifique, tend à nous dispenser de l'expérience du Beau, en tant qu'il se rencontre dans le monde sensible (I, « Discours sur l'Esthétique », 1301)

Dans cette aspiration à l'universel, motrice, mais déjouée par le réel, qui « refuse l'ordre et l'unité que la pensée veut lui infliger », comment ne pas entendre l'écho du conflit asymétrique entre l'ombre et la lumière dans la poésie valéryenne ? Autrement dit, en mêlant lumière et création, « l'esprit est contraint d'admettre qu'il ne saurait se passer de ces instincts souterrains et que sa lucide clarté se double toujours d'une ombre ».⁹ Pour appuyer ses propos, Faivre cite un fragment des *Cahiers* : « L'opposition entre Dionysos et Apollon est constitutive [...] Il faut donc un clair-obscur » (*Cahiers*, VI, 456).

7. Cf. Jean Paulhan, *op.cit.*

8. Fabien Vasseur, *op.cit.*, p.137.

9. Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.69

Dans un élan d'optimisme, il arrive à Valéry de faire, de cet impossible détachement du particulier, un tremplin vers l'universel, dans une dialectique qui préfigure l'organe-obstacle de Jankélévitch : « L'homme universel commence [par] retourne[r] aux ivresses de l'instinct particulier et à l'émotion que donne la moindre chose réelle » (*Introduction à la méthode de Léonard*, I, 1164). Encore une fois, la métaphore lumineuse, ou plutôt, davantage qu'une métaphore, l'impression lumineuse, est sous-jacente à cette idée d'impulsion vers la pleine conscience ; aussi lit-on, dans le « Discours sur l'Esthétique » que l'artiste « procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité, et d'un certain désordre vers un certain ordre [...] C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée » (I, 1307). Dans la même veine, un passage de *Tel Quel* indique que « la conscience sort des ténèbres, en vit, s'en alimente, et enfin les régénère, et plus épaisse, par les questions mêmes qu'elle se pose, en vertu et en raison directe de sa lucidité » (II, 497). En dernier lieu, il faut bien reconnaître le caractère irréductible de l'expérience sensible intime, à la base de l'art. La conscience de soi de la Jeune Parque est engendrée par son émoi dans la nuit, ou plutôt dans sa propre nuit :

*Oh ! combien peut grandir dans ma nuit curieuse
De mon cœur séparé la part mystérieuse,
Et de sombres essais s'approfondir mon art !... (JP, I, 100)*

Observateur attentif du processus de création chez Valéry, Marcel Raymond résumé ainsi ces remarques : « C'est [...] l'idée d'une alternance du rationnel et de l'irrationnel, du calcul et de la prolifération spontanée dans un monde où la nuit succède au jour, qui rend compte de la manière la moins incomplète de l'ensemble des mouvements concertés ou non, qui aboutissent à l'œuvre. La conscience du poète ne peut se passer des ténèbres. »¹⁰ .

« Une lutte s'y engage entre deux attitudes contraires : l'attitude *pure* (absolute), celle de la conscience qui se retranche dans son isolement, et l'attitude opposée, ou impure, de l'esprit qui accepte la vie, le changement, l'action, et qui renonce à son rêve d'intégrité parfaite, pour se laisser séduire par les choses et s'enchaîner à leurs métamorphoses »¹¹

Aussi, l'arbre, figure par excellence du tiraillement entre les profondeurs ténébreuses et l'aspiration vers l'azur, devient véritablement Arbre de la Connaissance, dans le morceau de bravoure qu'est la tirade finale de l'« Ébauche du Serpent » :

*Arbre, grand Arbre, Ombre des Cieux,
Irrésistible Arbre des arbres [...]
Toi qui pousses de tels labyrinthes
Par qui les ténèbres étreintes*

10. Marcel Raymond, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, cité par Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.11

11. Fabien Vasseur, ???, *op.cit.*, p.162.

*S'iront perdre dans le saphir [...]
 Grand Être agité de savoir,
 Qui toujours, comme pour mieux voir,
 Grandis à l'appel de ta cime,
 [Tu peux] Te sentir toute Connaissance!* (« Ébauche du Serpent », I, 145)

Précisons, cependant, que l'accès à la Connaissance n'est pas la chasse gardée de l'arbre. Dans le « Cimetière Marin », la Mer, dont la surface miroite au soleil mais qui cache dans ses profondeurs tant d'ombre et tant de morts, « tant de sommeil sous un voile de flamme », est elle aussi une allégorie de la connaissance, un « stable trésor, temple simple à Minerve » (CM, I, 148).

3.4 Lien avec le thème de l'Éternel retour

En réponse à ces élans contraires que nous prétendons constitutifs de la création poétique valéryenne, un mouvement de va-et-vient est amorcé. Ce mouvement cyclique est soutenu par la prégnance du mythe de l'Éternel Retour dans sa poésie, ainsi que le remarque S. Bourjéa¹². Ainsi s'expliquent des figures telles que l'ouoboros, ce serpent mythologique qui se mord la queue¹³, devenu l'emblème de Valéry, ou encore le « diamant fermant le diadème ». Il mérite peut-être d'être relevé, au passage, que ces deux symboles se retrouvent, combinés, dans la fable du *Serpent Vert* de Goethe, où le serpent lumineux se sacrifie pour l'avènement d'un âge nouveau en formant un anneau avec son corps, et est transformé en un cercle étincelant de gemmes : « die Schlange zog aufs neue ihren Kreis umher, der Alte neigte sich vor ihr und sprach : Was hast du beschlossen ? Mich aufzuopfern, ehe ich aufgeopfert werde, versetzte die Schlange [...] wie sonderbar die Schlange sich verändert hatte. Ihr schöner schlanker Körper war in tausend und tausend leuchtende Edelsteine zerfallen ; unvorsichtig hatte die Alte, die nach ihrem Korbe greifen wollte, an sie gestoßen, und man sah nichts mehr von der Bildung der Schlange, nur ein schöner Kreis leuchtender Edelsteine lag im Grase. ».¹⁴ En rapport encore plus étroit avec

12. Serge Bourjéa, « Sang et soleil de la Parque. *La Jeune Parque* et l'Éternel Retour », in *Paul Valéry, 2 : recherches sur « La Jeune Parque »*, textes réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1977.

13. « Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
 Qui te remords l'étincelante queue » (« Le Cimetière Marin », I, 151).

14. Johann Wolfgang von Goethe, *Le Serpent vert*. « Le serpent se remit à tourner en cercle ; le Vieillard se pencha et lui dit : « Qu'as-tu décidé ? - Je choisis de me sacrifier, avant qu'on ne me sacrifie [...] quelle singulière transformation le serpent avait subie. Son beau corps élancé s'était désagrégé en des milliers de pierres précieuses éclatantes. Sans prendre garde, le vieillard, en cherchant à saisir sa corbeille, l'avait heurté, et l'on ne pouvait plus rien voir du serpent, si ce n'est un beau cercle de pierres précieuses qui brillaient dans l'herbe. »

notre thème, nous avons déjà relevé combien *La Jeune Parque* est un drame de la répétition. Ces répétitions, en effet, sont à la source de l'ennui de la vie, au sens étymologique, qui accable la Parque - tout comme le poète : « Je suis né, à vingt ans, exaspéré par la répétition - c'est-à-dire contre la vie ». ¹⁵

Or, nous l'avons vu, ces répétitions sont intimement liées au cours du jour, tant le moi de la Jeune Parque, alternativement Moire et Korè, se conforme aux degrés de luminosité ambiante. Voilà bien le cœur de la fatalité à laquelle est condamnée la Parque : le recommencement perpétuel des jours, leurs contours devinés et leur perte sans cesse renouvelée, tout son être en est l'inaffranchissable reflet :

Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore

Amèrement la même...

Un miroir de la mer

Se lève... Et sur la lèvre, un sourire d'hier

Qu'annonce avec ennui l'effacement des signes,

Glace dans l'orient déjà les pâles lignes

De lumière et de pierre, et la pleine prison

Où flottera l'anneau de l'unique horizon...

Regarde : [...]

Je te revois, mon bras...

[...]

Sur le terrible autel de tous mes souvenirs (JP, I, p.105-106)

Ici, les rimes semi-senées ¹⁶, si fréquentes chez Valéry, assènent la cadence de l'amère répétition, quand le ciel paraît, « miroir de la mer », miroir de ce qui accueillera son propre miroitement. Ce reflet démultiplié à l'infini, par l'image et par le son, correspond au reflux rapide des jours, ancré dans la répétition. Plus dense que ces seules rimes semi-senées, le réseau que tissent les sons repose aussi largement sur les paronomases et reprises de syllabes (« **Qu'**annonce avec **ennui** », « Se **lève...** Et sur la **lèvre** », « De **lumière** et de **pierre** »). Et, comme de coutume chez Valéry, les allitérations (« **Amèrement** la **même...** / Un **miroir** de la **mer** », « **Se** lève... Et **sur** la lèvre, un **sourire** d'hier ») et assonances - principalement celle en [a] en l'occurrence - viennent clore l'édifice sonore. De fait, il faut le reconnaître avec Albert Thibaudet, « *La Jeune Parque* est assonancée et allitérée avec autant de soin qu'un poème de Banville est attentivement rimé. » ¹⁷

15. « La révélation anagogique », *Histoires brisées*, II, 466-467

16. À savoir « **miroir** de la **mer** » et « de **pierre**, et la **pleine** **prison** ».

17. Albert Thibaudet, « Une nouvelle manière d'écrire », in *Valéry et les critiques de notre temps*, *op.cit.*, p.160 et seq.

À l'impression de répétition communiquée par le son se superpose, dans le même passage, l'image explicite de l' « onde basse » et de la « houle amortie », le va-et-vient perpétuel des vagues, les creux et bosses qui se succèdent à l'infini : « Et là, titubera sur la barque sensible / À chaque épaule d'onde, un pêcheur éternel » (JP, I, 106).

3.5 Tropisme de l'interface : poids de l'aurore et du crépuscule

Dans un imaginaire à ce point dominé par la tension entre ténèbres et lumière, où les incursions réciproques de l'une dans l'autre prennent la forme de figures, certes fantasmées, mais empreintes de violence - le serpent qui sait de sa piqûre hérissier d'étincelles la nuit, l'ombre qui, pour furtive, insinue le doute et la mort au cœur du jour - on pourrait penser qu'aux interfaces entre la nuit et le jour, au carrefour de ces contraires irréductibles, le conflit toucherait à son acmé. Il n'en est rien. La violence, au lieu de s'exacerber, s'estompe dans les tendres couleurs de l'aurore.¹⁸ La nuit finissante, en se dévoilant, glisse des parcelles d'extérieur dans l'esprit et défait petit à petit les nœuds ténébreux de l'intimité tourmentée. Même dans l'ennui de voir reparaître un jour pareil aux précédents, la Jeune Parque se voit soustraite à son supplice par le lever du soleil, qui marque le « [r]éveil d'une victime inachevée... et seuil / Si doux... » (JP, I, 106). Simultanément, les îles aperçues, « premiers jouets de la flamme première », moins lointaines, moins hautaines que les astres, brisent le joug de sa solitude :

*Mères vierges toujours, même portant ces marques,
Vous m'êtes à genoux de merveilleuses Parques* (JP, I, 106)

De son côté, le Soleil n'éclate pas si tôt de toute sa force. « Il verse les ombres et la première forme des formes naît de sa tendre puissance. / Son œuvre deviendra dure et insupportable de netteté. Mais il est encore entre la rose et l'or » (« Motifs ou moments », *Poésie brute*, in *Œuvres*, I, 351) à l'aurore, alors que seule demeure, au crépuscule, la « **tendre** lueur d'un soir brisé de bras confus » (JP, I, 102).

C'est ainsi que l'aurore, et dans une mesure, le crépuscule, créent un horizon de l'instant, où se rencontrent, apaisés, le soleil et la nuit. Ces interfaces s'imposent comme un moment privilégié dans la vie de l'auteur - on sait à quel point Valéry appréciait ces petites heures, qui ont recueilli pendant tant d'années ses notes et réflexions, entre quatre et huit heures du matin, lui qui déclare sans détour :

18. Car aurore et crépuscule sont avant tout des impressions visuelles, bien loin des cris perçants de l'oiseau qui affectent le domaine auditif. Voir la partie précédente.

Rien ne me touche plus que le matin de l'été. (« Matin », *Poésie brute*, in *Œuvres*, I, 355).

Moment privilégié dans la vision du poète aussi, tant se manifeste dans ses poèmes une dilection pour le thème de l'aurore et, à un degré moindre, du crépuscule, que ce soit dans la *Jeune Parque*, dans le recueil *Charmes* (« Aurore », « La Ceinture » pour le crépuscule, « Fragments du Narcisse »), dans *Pièces diverses* (« L'oiseau cruel », « Équinoxe ») ou encore dans le recueil en "vers libres" de *Poésie brute* (« Méditation avant pensée », « Matin », « Motifs ou moments »).

Avec quelle douceur la nuit s'efface, avec quelle harmonie la conscience se départ de ses ténèbres, voilà qui permet la méditation :

Il y a un instant [dans le matin de l'été] où l'on dirait que la nuit se fait voir à la lumière, comme l'esprit au réveil fait voir la naissance, l'inexistence, et les rêves, à la première lucidité. Nudité de la nuit pas encore bien habillée. La substance du ciel est d'une tendresse étrange. On sent jusqu'à l'intime cette fraîcheur divine, qui sera chaleur tout à l'heure. (« Matin », *Poésie brute*, in *Œuvres*, I, 355).

« La nuit se fait voir à la lumière » : à nouveau ici, la liberté de la forme poétique permet d'exprimer la force d'une réalité inconciliable avec le langage, si ce n'est comme paradoxe. Ce que le soleil au zénith fige, le sentiment de l'intime, cela ne disparaît pas aussitôt l'aube venue, mais se prolonge encore un peu, dans les instants ambigus entre nuit et jour. Dans la pénombre, une présence exclusive à soi-même est rendue possible, sans les émois et tourments de la nuit profonde. Aussi bien à l'aurore qu'au crépuscule, où, une fois les feux du soleil apaisés, « [r]ien ne peut échapper au silence du soir... » (Narc., I, 123), la pensée n'est accaparée par l'éclat d'aucun autre objet qu'elle-même. Alors l'esprit peut se mettre à l'écoute de l'esprit, et la Parque voit naître ses pensées, dans la première partie de sa nuit :

Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts (JP, I, 97)

Il faut s'arrêter un instant sur cet « or » à la racine du verbe « dorais », mais, plus généralement, tellement présent dans la description de la pénombre : « au velours du souffle envolé l'or des lampes » (JP, I, 97), « Au milieu de la campagne sombre encore / Une maison se dore » (*Mélange*, I, 293), « Vous me le murmurez, ramures !... [...] / Votre or léger s'agite , et joue avec l'augure... » (Narc., I, 125). Assurément, il ne s'agit pas ici de l'or à l'éclat insolent, l'or qui aveugle, mais bien de « l'or du soir qui tombe » d'Hugo¹⁹,

19. Victor Hugo, *Les Contemplations*, « Demain, dès l'aube ».

de celui qui semble luire d'une douce lueur intérieure²⁰ et permet, seul, une « rêverie de la chandelle » :

*Il semble qu'il y ait en nous des coins sombres qui ne tolèrent qu'une lumière vacillante. Un cœur sensible aime les valeurs fragiles. Il communique avec des valeurs qui luttent, donc avec la faible lumière qui lutte contre les ténèbres. [...] Le rêveur qui veut se connaître comme être rêvant, loin des clartés de la pensée, un tel rêveur, dès qu'il aime sa rêverie, est tenté de formuler l'esthétique du clair-obscur psychique.*²¹

Dans ce clair-obscur de la psyché, aucun objet extérieur *particulier* ne distrait l'âme :

*L'âme jouit de sa lumière sans objets. [...] Elle se sent également éloignée de tous les noms et de toutes les formes. Nulle figure encore ne l'altère ni ne la contraint. Le moindre jugement entachera sa perfection. [...] Par la vertu de mon corps reposé, j'ignore ce qui n'est point puissance (« Méditation avant pensée », *Poésie brute*, in *Œuvres*, I, 351).*

La lumière est là d'autant plus intangible qu'elle constitue une fin en soi, délivrée un temps de son aliénation au support qu'elle éclaire. On apprécie ce que cette pensée peut avoir de puissant chez un écrivain qui dit valoriser davantage le travail sur soi, invisible à l'extérieur, que la production. Libéré de la force d'attraction de la vue, la conscience, concentrée sur elle-même, retrouve son unité primitive :

le Tout qui s'éveille et s'ébauche dans l'or, et que nulle affection particulière ne corrompt encore.

Je nais de toutes parts, au loin de ce Même, en tout point où étincelle la lumière [...] Tu n'es encore et sans peine qu'un effet délicieux de lumière et de rumeur [...]

*Que ne puis-je retarder d'être moi, paresser dans l'état universel ? (« Matin », *Autres Rhumbs*, in *Œuvres*, t. II, 658)*

*Est-il espoir plus pur, plus délié du monde, affranchi de moi-même - et toutefois possession plus entière - que je n'en trouve avant le jour, dans un moment premier de proposition et d'unité de mes forces, quand le seul désir de l'esprit, qui en précède toutes les pensées particulières, semble préférer de les surprendre et d'être amour de ce qui aime ? (« Méditation avant pensée », *Poésie brute*, in *Œuvres*, t. I, 351).*

20. Voir aussi l'isotopie de la lueur dans ces mêmes passages. « Une lueur d'heure ambiguë existe », (Narc., I, 125), « Tendre lueur d'un soir brisé de bras confus » (JP, I, 102).

21. Gaston Bachelard, *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, p.6-7

Malgré le fossé qui sépare les deux auteurs²², on est tenté de rapprocher ce « moment premier [...] d'unité de mes forces » de l'éveil de Sisyphe à son destin quand, dans le silence de sa descente, il retourne vers son rocher, dans *Le Mythe de Sisyphe*²³ :

Toute la joie silencieuse de Sisyphe est là. Son destin lui appartient. Son rocher est sa chose. De même, l'homme absurde, quand il contemple son tourment, fait taire toutes les idoles. Dans l'univers soudain rendu à son silence, les mille petites voix émerveillées de la terre s'élèvent. Appels inconscients et secrets, invitations de tous les visages, ils sont l'envers nécessaire et le prix de la victoire. Il n'y a pas de soleil sans ombre, et il faut connaître la nuit.

Puis, quand dans la lumière encore vacillante de l'aurore progresse le jour, peu à peu les objets extérieurs se débrouillent de leur confuse unité. Mais, pour quelque temps encore, ils se tiennent à distance de l'objet connu, celui que le soleil révèle en plein jour : « les noms [ne] se sont [pas encore] posés définitivement sur les choses » (« À Grasse », in *Mélange*, I, 293), les couvrant du voile de l'habitude. Partant, le regard, devant la chose, ne s'arrête pas à la frontière du mot, c'est-à-dire à la barrière du langage, mais cherche à la percer le mystère chaque matin renouvelé de l'essence des choses. Voilà vraiment naître à nous le « monde visible, que l'esprit perçoit subitement comme pour la première fois dans toute sa virginité et toute son étrangeté »²⁴. Alors, dans ces courts instants où la conscience émerge de ses ténèbres, la suspicion de Valéry à l'égard du langage et du détournement qu'il exerce inévitablement, cette suspicion se tait. C'est le stade de de la « méditation avant pensée », ou encore du pressentiment. Or, « la poésie la plus précieuse est (pour moi) celle qui est ou fixe le pressentiment d'une philosophie. / État plus riche et beaucoup plus vague que l'état philosophique qui pourrait suivre. » (« Ego scriptor », Cahiers I, 78). C'est vers lui que cherche à remonter le rameur, de ses rames abattant le calme des eaux, la « paix de l'accompli », « à larges coups romp[ant] l'illustre monde » :

*Mais, comme les soleils m'ont tiré de l'enfance,
Je remonte à la source où cesse même un nom.* (« Le Rameur », I, 153)

Ces différents stades de l'aurore se succèdent dans ces vers libres inspirés par le paysage de Grasse à l'aurore :

*Au milieu de la campagne sombre encore
Une maison se dore et un amandier en fleurs, seul,*

22. Paul Valéry doute du moi, cherche à circonscrire au maximum sa réalité, quitte à le définir par le négatif, mais on ne peut pas le qualifier d'écrivain de l'absurde - et ce, malgré les citations qu'on peut, au scalpel, extraire de ses cahiers, à l'instar de « *Le réel ne peut s'exprimer que par l'absurde.* » (*Tel Quel*, II, p.737)

23. Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard, 1942.

24. Judith Robinson, citée par Jean-Luc Faivre, *op.cit.*, p.36

S'illumine - démontrant le soleil à mes yeux

Qui ne le voient pas directement ;

[...]

Tout se montre, avec de fortes ombres qui s'accusent.

[...]

On ne peut plus douter de. .

Les noms se sont posés définitivement sur les choses.

Ce qui va être se débrouille et se dégage... (« À Grasse », in *Mélange*, I, 292-293)

* * *

* *

*

Conclusion

Nous voici parvenus, après les conflits et mouvements de ressac entre ombre et lumière, à l'harmonieux point de mire de l'aurore, au seuil d'un jour semblable et nouveau. Notre parcours trouve ici son terme. Il est temps de reprendre, en guise de conclusion, les grandes étapes de notre démarche, que nous avons voulue attentive aux nuances lumineuses et aux contrastes. Nous avons tout d'abord remonté, comme par phototropisme, la voie de la lumière en fermant provisoirement l'œil sur l'accident de l'ombre, depuis la « tendresse de la couleur »²⁵ du petit matin, caresse colorée de l'aurore. À mesure que le jour avance et que la lumière étend son empire, nous avons vu s'effacer les nuances et s'étaler une clarté « dure [...] de netteté »²⁶. Par bien des aspects, la montée du soleil s'apparente à l'ascension de la conscience vers l'universel - éternel et absolu comme la lumière - vieux rêve valéryen. Au zénith, brandissant les « torches du solstice »²⁷ et éliminant les ombres, l'astre solaire figure une « toute-puissance suréminente »²⁸. L'âme conquise aspire à la communion avec la lumière, à l'image de la Jeune Parque, « [p]oreuse à l'Éternel »²⁹, toujours plus fluide et légère dans la lumière. On voit, ce pendant, s'évanouir le particulier, et on présage l'ultime dissipation de l'être...

Mais l'ombre, « la mobile et la souple momie »³⁰, subrepticement a su se faufiler sur ce chemin de lumière. Elle appelle, au milieu du jour, la pensée d'un autre monde, épais de ténèbres, dans les replis duquel se lovent les émois intimes. Car, au soir tombant, ce que la lumière figeait se réveille, désirs, émois, douleurs : au creux de l'obscur s'épand l'intime. Au creux de l'obscur, c'est-à-dire « quand (au velours du souffle envolé l'or des lampes [la Jeune Parque a] de [s]es bras épais environné [s]es tempes »³¹. Dans la nuit s'amassent alors les contraires, et il n'est pas rare d'y voir ramper de concert caresses et craintes, fantasmes lascifs et fantasmes morbides, ténèbres et illumination soudaine -

25. « À l'Aurore », in *Œuvres*, t.I, p.159.

26. « Motifs ou moments », *Poésie brute*, in *Œuvres*, t.I, p.351.

27. « Le Cimetière Marin », *Charmes*, in *Œuvres*, t.I, p.148.

28. « Inspiration méditerranéenne », in *Œuvres*, t.I, p.1095.

29. *La Jeune Parque*, in *Œuvres*, t.I, p.99.

30. *La Jeune Parque*, in *Œuvres*, t.I, p.100.

31. *La Jeune Parque*.

éclair. Les multiples variations sur le thème des « ténèbres d'or » sont une trace de ces alliances nocturnes antinomiques. Le serpent, « tout couru de caresses », mais capable de mordre, porte en son principe cette dualité, lui dont la piqûre hérisse d'étincelles la nuit.

Ces rencontres de contraires au cœur de la nuit ne sont qu'une des formes que prennent les alternances et conflits entre la lumière et les ténèbres dans la poésie de Valéry. Souvent, et avant toute chose dans *La Jeune Parque*, ces alternances et conflits semblent imprimer au texte son mouvement, ou, dans une vision duale, se mouler sur le rythme du poème, si bien qu'au milieu des transitions lumineuses toujours renouvelées, on se sent pris dans une dynamique de flux et de reflux, dans un ressac causé par des élans contraires. Il est tentant de voir dans ce mouvement la trace du paradoxe à la racine de la création poétique chez Valéry, pris entre, d'un côté, la volonté d'atteindre à la transparence de son moi et de s'élever à une forme d'universalité, en se méfiant de la déformation subjective, des raccourcis opérés par le langage, prêt à négliger la production particulière, et, de l'autre côté, la conscience claire en lui qu'on ne peut « sépare[r] le *Beau* des moments et des choses »³² particulières. Ce conflit s'apaise à l'aurore, aux moments où « l'on dirait que la nuit se fait voir au jour »³³, où les objets extérieurs encore naissants à la lumière ne privent pas l'âme et le monde de leur unité.

Tout au long de cette route, de manière répétée, un constant s'est imposé à nous : Lumière, soleil, mais aussi ténèbres, s'ancrent dans la poésie valéryenne avant tout en tant que figures réelles, sensibles, et non pas comme des métaphores désincarnées ; en somme, le langage poétique *informe* le pressentiment sensible à la base de l'abstraction philosophique³⁴, dont il est l'enveloppe charnelle.

32. « Discours sur l'Esthétique », in in *Œuvres*, t.I, p.1307.

33. « Matin », *Poésie brute*, in *Œuvres*, t.I, p.355).

34. Cf « La poésie la plus précieuse est (pour moi) celle qui est ou fixe le pressentiment d'une philosophie. / Etat plus riche et beaucoup plus vague que l'état philosophique qui pourrait suivre. » (« Ego scriptor », Cahiers, I, 78)

Annexe A

Bibliographie

Recueils d'œuvres de Paul Valéry

Œuvres, Tome I (*Poésies - Mélanges - Variété*), édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, 1808 p.

Œuvres, Tome II (*Monsieur Teste - Dialogues - Histoires brisées - Tel quel - Mauvaises pensées et autres - Regards sur le monde actuel et autres essais - Pièces sur l'art*), édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, 1728 p.

Cahiers I, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, 1491 p.

Cahiers II, édition établie par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, 1757 p.

Lettres de Paul Valéry et autres manuscrits, regroupés dans le fonds Paul Valéry, musée Paul Valéry à Sète

Articles et ouvrages critiques

ALAIN, *La Jeune Parque*, commentée par Alain, Paris, Gallimard, 1953, 135 p.

BELLEMIN-NOËL (Jean), *et al.* (ouvrage collectif), *Les critiques de notre temps et Valéry*, Paris, Garnier frères, 1971, 191 p.

FAIVRE (Jean-Luc), *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris, Éd. Minard, coll. « Let-

tres Modernes », N° 13 de la série « thèmes et mythes, 1975, 150 p.

GALLI (Pauline), « Reflets de Narcisse », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 28-29

HAINAUT (Jean, actes publiés par), *Valéry, le partage de midi : « Midi le juste »*, actes du colloque tenu au Collège de France le 18 novembre 1995, publiés par Jean Hainaut et contenant les interventions de J. Sebestik, K-A Blüher, J. Ravaud, Y. Bonnefoy, P. Gifford, N. Celeyrette-Pietri et autres, Paris, H. Champion, 1998, 271 p.

JARRETY (Michel), « "Je suis plusieurs" », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 14-15

LAURENTI (Huguette, textes réunis par), *Paul Valéry, 1 : lectures de « Charmes »*, textes de N. Celeyrette-Pietri, J. Onimus *et al.* réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1975, 221 p.

LAURENTI (Huguette, textes réunis par), *Paul Valéry, 2 : recherches sur « La Jeune Parque »*, textes de S. Bourjea, L. Cazeault, N. Celeyrette-Pietri *et al.* réunis par Huguette Laurenti, Paris, Minard, « La Revue des Lettres modernes », 1977, 197 p.

MICHEL (François-Bernard), « A Gênes, l'amour et la poésie abjurés », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 22-23

MORIM DE CARVALHO (Edmundo Henrique), *Le Statut du paradoxe chez Paul Valéry*, Paris, l'Harmattan, 2005, 296 p.

NUNEZ (Laurent), « Paul Valéry, écrivain malgré lui », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 4-5

NUNEZ (Laurent), « Trop beau pour être vrai », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 17-19

OSTER (Daniel), *Monsieur Valéry*, Paris, Édition du Seuil, 1981, 182 p.

OSTER (Daniel), « Principes d'incertitude », *Le Magazine Littéraire*, Hors-série, automne 2011, p. 6-9

PAULHAN (Jean), *Paul Valéry ou la Littérature considérée comme un faux*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1987, 145 p.

RAYMOND (Marcel), *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1946, 180 p.

ROTH-MASCAGNI (Pauline), *Musique et géométrie de trois poèmes valéryens*, Bruxelles, A. de Rache, 1979, 140 p.

VASSEUR (Fabien), *Poésies - La Jeune Parque, de Paul Valéry*, Gallimard, 2006, 287 p.

Bibliographie générale

Textes littéraires

GOETHE (Johann Wolfgang von), *Le Serpent vert*, Genève, Éd. Anthroposophiques romandes, 191 p.

MALLARMÉ (Stéphane), *Poésie*, Paris, Flammarion, « Librio », 1996, 160 p.

MALLARMÉ (Stéphane), *Un coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*, Paris, La Table Ronde, 2007, 198 p.

VALÉRY (Paul), *Dialogue de l'arbre*, [1943], in *Œuvres*, Tome II, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 177-194

Critique et théorie littéraire

SPITZER (Leo), *Études de style*, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, Paris, Gallimard, 1985.

VALÉRY (Paul), « Avant-propos à la connaissance de la déesse », [1920], in *Œuvres*, Tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1269-1279

VALÉRY (Paul), « Discours sur l'esthétique », [1937], in *Œuvres*, Tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1294-1313

VALÉRY (Paul), « Première leçon du cours de poétique », [1937], in *Œuvres*, Tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1340-1358

Philosophie

BACHELARD (Gaston), *La Flamme d'une chandelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1970, 112 p.

BACHELARD (Gaston), *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1985, 265 p.

VALÉRY (Paul), *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1894, in *Œuvres*, Tome I, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1153-1269