

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

Bell & Howell Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA

UMI[®]
800-521-0600

**PHILOSOPHIE ET SÉMANTIQUE DU POÈME
CHEZ PAUL VALÉRY :
LA MÉTAPHORE
AUX LIMITES DU COMPLEXE VALÉRYEN**

par

Pascal Gilbert Michelucci

*A thesis submitted in conformity with the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy
Graduate Department of French
University of Toronto*

© Copyright Pascal Gilbert Michelucci, 1998



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-41565-1

Abstract / résumé

PHILOSOPHIE ET SÉMANTIQUE DU POÈME
CHEZ PAUL VALÉRY :
LA MÉTAPHORE AUX LIMITES DU COMPLEXE VALÉRYEN

Degree of Doctor of Philosophy
1998

Pascal Gilbert Michelucci

Graduate Department of French
University of Toronto

La métaphorologie connaît des dissensions depuis l'apport des sciences cognitives et leur correction novatrice des rhétoriques traditionnelles. Par ce qu'il forge très tôt des positions dissidentes quant à la conception du sens lexical et à celle de l'ornementation stylistique par les figures, Valéry découvre les grandes valeurs de la métaphore dans la fabrication des théories et la méthode heuristique. Pourtant les premiers *Cahiers* de 1894-1900 visent à purifier le langage des représentations courantes et à fonder ainsi une nouvelle psychologie. Ce n'est que dans les années vingt qu'une nouvelle modélisation de la représentation intègre le corps et apporte une position moins corrective à l'égard des métaphores, postérieurement à la grande poésie de la maturité.

Dans les premiers projets de sa psychologie, le *Système*, Valéry vise à « nettoyer » le langage. Il adopte des outils de questionnement voulus purement représentatifs, le langage mathématique notamment, parallèlement à une interrogation métalinguistique sur les outils de la pensée. La métaphore mathématique est d'abord élue pour atteindre ces buts, et permet une prise de conscience progressive du potentiel heuristique des métaphores.

C'est pourquoi le travail sur les brouillons de *La Jeune Parque* montre que la génération du poème évolue perceptiblement vers une métaphoricité accrue,

alors que le sujet du poème porte sur les variables psycho-somatiques. Une technique métaphorique originale est ébauchée en acte par le poème, comme en réaction aux vers anciens, à la fois comme coupure et comme retrouvailles avec la technique poétique mallarméenne. Cette technique proprement valéryenne perdure dans « Fragments de Narcisse », où la métaphore est un agent systématique de structuration et de mise en forme du sens — on peut remarquer un ravalement de l'axiologie traditionnelle des images lumineuses. Il devient alors impossible de parler d'une allégorie lumineuse. Enfin, cette technique systématique appelle des stratégies interprétatives. Qu'il s'agisse de la question de l'étymologie ou de celle des néologismes valéryens, de la lecture d'un poème abscons, ou même de l'interprétation de pièces courtes, Valéry réalise par sa pratique métaphorique une métaphysique personnelle qui rend compte de la relation complémentaire du Corps, de l'Esprit et du Monde dans la connaissance.

**« mais cela littérairement à moitié »
Paul Valéry**

SOMMAIRE

Introduction

1. Des <i>Cahiers</i> au complexe valéryen	2
2. Valéry : auteur, poète, penseur	11
3. Les fronts critiques	18
4. Pourquoi la métaphore ?	26

I. FONDEMENT D'UNE CONTROVERSE : LE SENS LITTÉRAL DANS LA CONNAISSANCE

31

1. Sa nature	35
2. Son opération	37
3. Son effet	39
4. Sa nécessité	41
5. Sa connaissance, sa reconnaissance	44
6. Son arrière-plan sémantique	45
7. Sa composition sémantique	47
8. L'extension de son sens	50
<i>Conclusions</i>	52

II. VALÉRY FACE À DEUX CONCEPTIONS LINGUISTIQUES DE LA MÉTAPHORE

57

1. Fondement de la rhétorique : le mot	60
2. Fondement de la stylistique : la figure comme ornement	72

III. LES *CAHIERS* SOUS L'ANGLE DE LA MÉTAPHORE

94

1. Une évolution	96
2. Une révolution tranquille : le corps	102
3. Un texte et ses classements	106

IV. LA MÉTAPHORE ET LE SYSTÈME (1894-1900)

116

1. Configuration critique	119
2. La démon d'universelle arithmétique	125
a. Le fondement du système : une métaphore représentative	125
b. Un langage passé au crible : le <i>méta</i> fort	135
c. La métaphore-moyen : avant — et après ?	142
3. La métaphore-objet	144
a. Spontanéisme	147
b. Mathématisme	148
c. Matérialisme	151
d. Expérimentalisme	154
4. Les opérations du Système	159
a. Association	163
b. Combinaison	164
c. Substitution	165
d. Transformation	166
5. De quelques ébranlements	172

V. LA MÉTAPHORE DANS LE POÈME : ASPECTS GÉNÉTIQUES DU « PRINTEMPS »

178

1. Processus génétique	180
2. Naissance et développement d'une figuration	188
3. Prolongements génétiques	204
4. Aspects d'un imaginaire poétique	215

**VI. POSSIBILITÉS POÉTIQUES DE LA MÉTAPHORE :
SÉMANTIQUE DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE
DANS « FRAGMENTS DU NARCISSE »
226**

1. Pourquoi une sémantique interprétative de la métaphore ?	229
2. Valeurs métaphoriques de l'ombre et de la lumière	234
a. La métaphore lumineuse en critique	236
b. Métaphore et allégorie dans le mythe de Narcisse	241
c. Lumière et axiologie	245
d. Sur le texte	249
3. Approche sémantique	252
a. Il y a sémantique et sémantique	252
b. Ombre et lumière	256
c. Visibilité et non-visibilité	264
d. Matérialité et immatérialité	266
e. Surface et profondeur	267
f. Pureté et mortalité	269
4. Conclusions	271

**VII. MÉTAPHORE ET INTERPRÉTATION : L'EXPANSION DU SENS
280**

1. La « fausse » métaphore	282
2. D'une métaphore l'autre : le cas d'« Ode secrète »	291
a. Problème critique	292
b. Isotopie principale	296
c. Sémèmes non intégrés	299
3. CEM pour une poly-isotopie systématique ?	308
a. « L'abeille »	311
b. « La ceinture »	314
c. « Les grenades »	316
<i>Conclusion</i>	318

CONCLUSIONS.....321

ANNEXES.....331

BIBLIOGRAPHIE.....345

INTRODUCTION

« Dans cette étrange cervelle, où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire ; il ne subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies ».

Paul Valéry, « Préface », dans *Monsieur Teste*, dans *Œuvres*, vol. 2, sous la direction de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 14.

On ne peut qu'être frappé par l'hétérogénéité des pratiques textuelles dans l'œuvre de Valéry, davantage qu'on peut l'être devant les œuvres complètes de Hugo ou de Voltaire qui sont encore régies par des genres homologués et récurrents. Dans l'édition en quatre volumes à la Bibliothèque de la Pléiade, pour prendre une présentation homogène, on rencontre d'une part les *Œuvres* – poésies, puis *Mélange* et *Variété*, dans le premier volume ; et, dans le second, le cycle de *Monsieur Teste*, les dialogues, *Histoires brisées*, *Tel quel*, et « autres » comme le dit la table des matières à deux reprises. On rencontre d'autre part dans cette même représentation livresque de l'œuvre la masse égale des *Cahiers*, deux autres volumes extérieurement identiques, aux contenus regroupés sous divers sous-titres thématiques, ouvertement réfractaires à leur réunion, *Cahiers* qui comme leur titre l'indique ne sont pas des œuvres, mais y ressemblent assez pour y être assimilés par une manœuvre éditoriale qui ne se nomme nulle part. Que cette hétérogénéité interne des premiers volumes soit exacerbée et mise de l'avant par les seconds, et que la réunion des quatre tomes en une entité opérable unique en devienne encore plus problématique, cela va sans préciser : c'est certainement que ceux-ci ont quelque chose à nous dire sur ceux-là.

1. Des *Cahiers* au complexe valéryen

On peut rappeler pour essayer d'y voir plus clair la célèbre liste de Valéry dans laquelle il définit la nature de son ouvrage dans ses *Cahiers* : « Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements » (1904-1905. CNRS3, 339. R1, 6) ¹. Toutes dénominations qui semblent pointer vers un enjeu plus important se tramant ailleurs ². Leur complément naturel en direction duquel cette liste pointe serait-il dans l'œuvre connue, reconnue comme telle et archivée ? Certes ils contiennent déjà physiquement *de l'œuvre*, dont elle se déverse presque naturellement selon le besoin des commandes et des publications — bien des parties de *Variété*, la poétique, *Tel Quel*, *Mauvaises pensées et autres*, divers projets et ébauches parachevés et réalisés ailleurs, sous une forme plus accessible et plus raffinée qui retranscrit toujours. Car il est certain que les *Cahiers*, ainsi qu'on a pu les évaluer, « ne répondent pas au rêve initial d'un système parfaitement clos sur lui-même, foyer lumineux de la réfringence absolue, où tout point répondrait symétriquement à tout autre dans une unité sans faille », organisation que l'on pourrait aisément prendre pour celle

¹. Nous indiquerons dans le corps du texte, entre parenthèses, les citations provenant des *Cahiers* de Valéry sous la forme suivante :

1. Date éventuelle de rédaction pour les *Cahiers* (elle a son importance).

2. Ouvrage d'origine : R1 ou R2 pour Paul VALÉRY, *Cahiers*, sous la dir. de Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973 (vol. 1) et 1974 (vol. 2) précédé de la mention du texte dans l'intégrale du Centre national de la Recherche scientifique, *Cahiers. Édition intégrale en fac-similé*, 29 vols., Paris, CNRS, 1957-1961 (de 1 à 29), toujours fourni par Robinson ; CR1, CR2, CR3, C4, C5 ou C6 pour Paul VALÉRY, *Cahiers 1894-1914*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987 (vol. 1), 1988 (vol. 2), 1990 (vol. 3) ; sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Gallimard, 1992 (vol. 4), 1994 (vol. 5), 1997 (vol. 6).

3. Numéro de page.

Nous avons aussi pris le parti de ne jamais rien souligner et de respecter la ponctuation particulière de Valéry dans les citations données. Les guillemets enchâssés seront toutefois modifiés selon les usages courants.

². Jean-Louis GALAY, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique* 8 : 31 (septembre 1977), p. 337-367 cite neuf causes et douze réalisations problématiques d'une telle œuvre dans un article qui est une mine d'observations originales.

calculée et complète d'une œuvre³. Les *Cahiers*, tels avortons, ne se suffisant pas dans cette perspective, il aura fallu faire de l'œuvre ailleurs. On a aussi pu faire l'observation tout aussi à double tranchant que « [...] l'œuvre reste plus ou moins latérale aux cahiers, mais [que] ces derniers en contiennent l'esthétique »⁴. Ce sur la base de quoi les *Cahiers* sont quasi redondants, bavards et répétitifs de ce qui se dit bien mieux et plus clairement ailleurs, partant expulsables des « vraies » œuvres de Valéry à un titre supplémentaire⁵. Dans un cas comme dans l'autre la considération de l'œuvre bifrons se fait au détriment de la face abrupte des *Cahiers*.

Malgré leur stratification, on pourrait résumer de nombreux points des *Cahiers* sans tenir compte de leur distribution chronologique⁶. Quoique d'un intérêt non négligeable pour la recherche, cela ne conduirait méthodologiquement qu'à une plus ou moins grande atomisation de leur masse qui se fragmente déjà en de très nombreuses interrogations et problématiques. Or, cette masse profuse et généreuse multiplie les passerelles et les rapports — Système oblige. Une telle paraphrase synthétique aurait donc pour défaut de normaliser les irrégularités du Système, qu'on ne peut considérer sans son équilibre. Et cet équilibre est inséparable de la temporalité des *Cahiers*.

3. Ned BASTET, « Approche du système. Table ronde », dans *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979), sous la direction de Huguette Laurenti, coll. Série Paul Valéry, n° 3, p. 177.

4. Daniel MOUTOTE, « Parole et écriture dans les *Cahiers* de Valéry. Tome X », *Micromégas* 10 : 2-3 (mai-déc. 1983), p. 31.

5. Andrea PASQUINO, *I « Cahiers » di Paul Valéry*, Rome Bulzoni, 1979, p. 11 parle de « riduzione poetica » et de mutilation.

6. On l'a d'ailleurs fait — en quelques pages : Claude VALÉRY, « Mon premier regard sur les *Cahiers* », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. de Daniel Moutote, Paris, PUF, 1972, p. 65-68. En un chapitre : Walter PUTNAM, « Cahiers : Notes from the Mind », dans *Paul Valéry Revisited*, New York, Twayne, 1995, p. 117-154. En trois volumes : Edmée de LA ROCHEFOUCAULD, *En lisant les Cahiers de Paul Valéry*, 3 vols., Paris, Mercure de France, 1986 [1967]. Ce qui se perd peu ou prou dans tous ces travaux c'est l'aspect de l'enquête, ses hésitations, ses faux départs et ses arrêts, ainsi que la dimension proprement littéraire d'une méthode très particulière, et enfin la part belle qui est faite à la littérature, comme moyen et comme objet, pas seulement à la poétique théorique dans les intérêts de Valéry.

Une autre possibilité est une approche plus formalisante peut-être qui permettrait d'en faire la dissection, par strates successives ou coupes sagittales, pour en montrer les stabilités — en telle année, voici l'état de cette interrogation ; de là, voici où elle va. Nous avons opté pour une telle dynamique, car nous croyons en certaines lignes de forces qui organisent pas tant la pensée résultant de la réflexion de Valéry que les moyens et l'acte mêmes de cette réflexion, les catégories autour desquelles elle s'organise, avant même de se diffracter en interrogations transversales. Si les *Cahiers* sont tributaires d'une quête unique, à savoir l'alignement de toutes les formes du savoir sur une poïétique de la pensée, malgré l'étoilement des thématiques qui en découle, il nous appartient d'en opérer une forme de remembrement qui nous permettra de cerner quelques-unes de ces lignes de force transversales.

Pour ce qui est de parler des *Cahiers* en propre, leur pluralité, leur complexité ou fragmentation, voire désordre, selon que l'analyse se joue en termes positifs ou négatifs, en empêche quiconque dans une certaine mesure. On ne parle pas des *Cahiers*, déictique trompeur, mais de quelques cahiers, de quelques pensées dans des cahiers et si le critique tient plus ou moins à sa position d'autorité, mieux vaut pour lui se cantonner à des textes moins proliférants sur lesquels il peut imposer sa voix, son discours, là où il est autrement voué à relayer ou contrarier bon an mal an celle et celui de Valéry ⁷. Nous pensons qu'il est illusoire d'y rechercher une unité articulée, une cohésion

7. « Toute lecture prolongée d'un auteur dispose le lecteur à émettre des pensées ou des formes [...] homogènes à celles de l'auteur. À le continuer dans une autre bouche » (1915. CNRS5, 750). Voir le désopilant et sardonique « Résumé de la critique connue » (1917. CNRS6, 632-633. R2, 1177-1178) qui épingle ce travers. On se rappelle la diatribe de Nathalie Sarraute : « À tout moment ses critiques (mais comme, en ce qui les concerne, le mot est impropre !) reprennent, pour magnifier ses ouvrages, les propres termes dont il s'est servi, et, attentifs à ses désirs, lui appliquent à la lettre ce que, pudiquement, il attribuait à M. Teste, à Faust ou à Léonard », Nathalie SARRAUTE, « Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant », dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986 [1947], p. 50-51.

basée sur des parties, qui reste sinon implicite, du moins focalisée par leur auteur sur une pratique dont ils seraient banalement le produit. Encore : produit, donc effet secondaire à négliger ? Puisque l'interrogation en amont se pose comme seconde nature ⁸, et la pratique des *Cahiers* comme simple rituel ⁹, faut-il pour autant ne rien vouloir savoir de la volonté de préservation des étapes de cette réflexion substantifiée par les inconcevables amas de papier qui encombraient les rayonnages de l'atelier de Valéry ? On a bien là un trajet. Il faut donc en venir à essayer de montrer la cohérence du tout, sa *oneness*, et opposer d'une part la manière d'être « un » de nombreux fragments synthétisés par une logique ou une interrogation unitaire à, d'autre part, la manière d'être d'un soi qui apparaît multiple, complexe et pluriel, qualités qui se produisent sur le mode du paraître et peuvent faire creuser des lapalissades ¹⁰. Valéry souligne la distinction très clairement :

« Projet de mon Dictionnaire Philosophique ou le moyen le plus simple de m'exposer la matière de ces cahiers — et de m'épargner le mal, les défauts et le ridicule intime (vis-à-vis de moi) d'un Système — c'est-à-dire d'une fabrication essentiellement factice [...] Un Système est architecture qui impose ordre, symétrie, *achèvement* — c'est-à-dire complètement par additions suggérées ou requises par d'autres vues que la perception directe des besoins générateurs des parties vraiment vitales de l'édifice — c'est un travail de second ordre, ou parfois, au contraire, sont-ce les parties organiques qui le sont. *L'utilité et l'effet* » (1941. CNRS24, 713. R1, 14).

⁸. « La production d'idées est chez moi une fonction naturelle, quasi physiologique » cité en notes dans Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 2, sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1960, p. 1527 [ci-après H2].

⁹. « Il me faut, le matin, ce cahier avec ma cigarette — et de même nécessité. Je pâtis sans cela. Le cahier est manie, mais l'habitude est si vieille et forte que la «*valeur*» même des choses qui viennent de l'esprit (endormi encore à moitié) au cahier est *habitude* » (1938. CNRS21, 435. R1, 12).

¹⁰. C'est autour de ces deux pôles qu'est portée à graviter toute approche de l'ensemble des *Cahiers* selon qu'on tente de réduire les contradictions entre fragments ou de valoriser la méthode y ouvrant. On en trouvera une illustration dans la belle introduction de Patricia SIGNORILE, dans *Paul Valéry, philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 1993, p. 9-33.

Les qualités d'ordre du système naturel, inscrites, pour reprendre le mot de Flaubert, sont quand même étrangères aux *Cahiers*. Ils ont leur dynamique propre, d'où le fait que la décision impossible et contraire, rééquilibrante en cela, soit celle d'un « dictionnaire »¹¹. De telles qualités qui démarquent tout Système (comme on écrit l'Institution) de « son » Système (avec majuscule parce qu'unique) sont d'emblée repoussées dans les *Cahiers*, où variations, nuances, chevauchements, doubles emplois sont pléthore, certes. Mais elles se font plus productives dès lors que l'on considère le travail valéryen dans son ensemble. *Varius, multiplex, multiformis*, c'est la qualité de système, la « complexité » de cette œuvre qu'il faut d'abord interroger : propre aux *Cahiers*, mais les débordant largement dans ce qui est l'ensemble des textes valéryens, articulée autour d'un projet et d'une méthode qui nous semblent étonnamment resserrés et centralisateurs. À opérer des coupes dans ce complexe¹², le plus souvent au détriment de la prose, le critique se piège à la difficulté que signalait Kao dans un ouvrage récent qui ne voulait pas non plus se laisser prendre au jeu de telles sélections :

« [...] la réception moderne de Valéry aura esquissé les traits d'un Janus. L'une des deux faces de cet être insolite se laisserait lire comme le vestige d'un temps révolu : figure panthéonisée du dix-neuviémisme. Le poète donc, aux vers surannés, d'un autre âge et d'une autre esthétique, dont la plus grande vertu aurait été de mettre un point final à un type d'écriture considérée de nos jours comme irrémédiablement archaïque. L'autre face de Janus serait résolument tournée vers la modernité, préfigurant de près d'un demi-siècle l'interrogation du sujet et de l'écriture qui fait notre contemporanéité en cette fin de siècle. [...] Selon que le lecteur porte son attention sur les textes poétiques ou sur les écrits fragmentaires, l'une ou l'autre face de Janus, momentanément, définit l'entreprise valéryenne. On ne contemple l'une qu'à condition

11. « Tout ce que j'ai pensé se réduit à un dictionnaire composite. / Mots supprimés / Mots conservés / Mots créés » (1937. CNRS20, 336. R1, 155).

12. C'est dans une acception différente que Valéry utilisait le terme de « Système » — ce dernier est donc déjà affecté, bien qu'il nous paraisse rendre compte de plus d'organisation interne.

d'oublier l'autre. Ce qui revient à dire que la conjonction des deux faces s'appuie sur une nécessaire cécité à l'encontre du projet valéryen dans son ensemble »¹³.

Et Valéry de faire écho : « Toutes les parties d'une œuvre doivent "travailler" » (H2, 554). Être un complexe c'est, comme il se fait dans un ensemble de bâtiments, se répartir les tâches et les fonctions¹⁴. On pourrait ainsi trancher entre théorie et application les deux parties du fruit : « l'art ne décrit que l'individuel », « Il n'y a pas de science du particulier » (1902-1903. C5, 145), mais puisque le singulier est inexplicable il faut bien en venir aux *Cahiers* pour traiter du général. La poésie s'accapare le singulier, se rétracte à l'exercice du langage en accumulant les hapax stylistiques ; la prose, avec plus de hauteur, détermine les modalités de la recherche et ses grands thèmes. D'où, en juste mouvement de balancier, la multiplicité des sources des *Cahiers* — Nietzsche, Descartes, Mach, Mallarmé, Maxwell, Carnap, Faraday, Broglie, Wronski, etc. — mais aussi des modalités de convocation de ces sources, de la légitimation ultérieure (Wittgenstein et le Cercle de Vienne confirment diverses intuitions antérieures mais les systématisent heureusement) à la dette avouée envers un Descartes ou un Mallarmé... À entreprise d'interrogation totale, foisonnement des problématiques, qui viennent fusionner dans le creuset des savoirs, en plusieurs langues — grec, latin, italien, anglais, ou à l'occasion en espagnol, russe et même écriture cyrillique ou sanskrite ; atteignant parfois la concentration du

¹³. Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, Corti, 1985, p. 11. Même opinion chez Jarrety : « Lire Valéry, c'est désormais faire place égale aux enjeux de la prose [...] et aux ambitions du vers, aux exigences de la théorie et aux ressources de l'écriture », Michel JARRETY, *Paul Valéry*, Paris, Hachette, coll. Portraits littéraires, 1992, quatrième de couverture.

¹⁴. Valéry utilise en plus d'un endroit la métaphore architecturale pour évoquer les *Cahiers* et le rêve de lier essentiellement forme et fonction : « Un système est architecture [...] édifice [...] », (cité à la page précédente) ; « Comment bâtir [...] ? », (octobre 1902-juin 1903. CNRS2, 876) ; « il y a des bâtiments entiers à construire [...] », « Lettre à Jules Valéry (1900-1901) », *Cahiers du Sud* 1946, p. 263.

sigle ¹⁵ ou s'élargissant autrement en de fantasmagoriques exégèses. Mais faut-il aussi souligner les divers degrés de savoir convoqués ? De la jobardise dans l'application des sciences à la plus grande rigueur terminologique et méthodologique, étayée par une solide réflexion sur les bases de la discipline, des mots de la tribu aux définitions une fois controuvées pour l'occasion et par la suite infléchies en un subtil nuancier ¹⁶, du mystique abstrus à la transparence des épures symboliques et formulaires idéalement univoques.

Il y a cependant un deuxième mode de complexité, celui de la réunion dans la répartition des tâches, de travail vers un but commun qui est ainsi contenu, endigué. Le complexe distribue les rôles mais fédère. C'est ici qu'il convient peut-être de citer un passage inédit de la rubrique « Ego » des *Cahiers* :

« J'ai la folie de la coordination. Il m'est incroyable, insupportable que deux idées parfaitement quelconques entr'elles, et aussi éloignées que l'on voudra par le temps comme par la figure, ayant été pensées par moi, il n'y ait pas entr'elles une relation autre que celle, toute nominale, d'avoir été pensées par moi. Quelque chose doit être même en chacune » (R1, 1450).

Cette mêmeté qui s'origine dans la pensée source fait pendant à la spécialisation, donc à la séparation en tâches étanches. C'est plus le but qui est poursuivi par le travail qui va suivre. Il importe, dans le complexe de texte valéryens de signaler l'identité et la récurrence d'une forme, ici celle de la métaphore ¹⁷, en ce que celle-

15. Voir : Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN, « De quelques sigles », *Australian Journal of French Studies* 8 : 2 (mai-août 1971), p. 216-222.

16. Huguette LAURENTI, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973, p. 507-515 offre un bref lexique unique en son genre de ces notions valéryennes (CEM, classique, esthétique, implexe, insularité, moderne, Moi pur, œuvre ouverte/œuvre fermée, phase, poétique, Système, temps vrai, trois lois, univers).

17. Retenons provisoirement la définition qu'en donne Dumarsais, malgré des insuffisances que nous aurons l'occasion de relever en cours d'étude, et le fait que bien souvent ce n'est pas ainsi que Valéry l'entend : « La métaphore [...] est une figure par laquelle on transporte, pour ainsi dire, la signification propre d'un mot à une autre signification qui ne lui convient qu'en vertu d'une comparaison qui est dans l'esprit », *Des tropes, ou des différents sens*, présenté par Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, coll. Critiques, 1988, p. 135.

ci se trouve être le pivot et le témoin (*testis*) d'une organisation profonde de l'œuvre valéryenne. Plutôt que d'une critique qui formalise et décrit, ou qui ordonne — et il y aurait matière à classer dans une œuvre aux genres souvent hybrides et formellement non finis — et qui en dernière analyse en vient à faire bon marché de la complexité de son objet d'observation, ce travail voudrait se prévaloir d'une critique qui présente des clés. Pas pour ouvrir des portes autrement closes tant que pour dire le systémique d'un complexe qui repose sur des clés de voûte — architecture oblige.

C'est à ce point que la poésie fait donc son entrée, car une forme de lecture croisée de la prose philosophique et de son « antithèse » poétique nous semble une approche à même de bien cerner le projet valéryen tel qu'il s'est conçu et représenté¹⁸. Chemin faisant, cela nous permettra aussi de nous interroger sur des pratiques des plus centrales à la pensée et à l'écriture. Huguette Laurenti, une des très grandes valéryennes contemporaines, signale bien une relation « congénitale entre une méthode d'exploration systématique de la pensée et les éléments fondamentaux d'une structure poétique. Ces deux recherches, ces deux

18. Il faudrait être plus nuancé et plus sceptique, ainsi que l'est Gleize sur le cas Rimbaud, dans ce spectre des genres littéraires, donc plus critique des qualités attribuées implicitement aux uns et aux autres, car cela influe grandement sur les modalités de déploiement du sens par la critique. « Valérysons » ce Rimbaud : « Après les vers en vers [la poésie], il y a les vers en prose [la petite prose *abstraite* des *Cahiers*] ; après les vers en prose ou la prose en vers, il y a la prose en prose [les *Variétés*]. [Une métaphore] impliquerait ou signifierait le passage de la prose en poème ou du poème en prose à la prose en prose. [...] ». Moralité : « La prose en prose [des *Cahiers*] serait littéralement littérale elle voudrait dire ce qu'elle dit en le disant en l'ayant dit et la prose en prose comme poésie après la poésie si elle existait n'aurait littéralement, proprement aucun sens que le sens idiot de dire ce qui est [*sic*] », dans *A Noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, 1992, p. 227-228.

Il est remarquable que Gleize rejoint presque exactement le spectre des styles du moyen-âge, en un sens moins essentialiste (Voir : Ernst CURTIUS, *La littérature européenne*, trad. Jean Bréjoux, Paris, PUF, 1956, p. 250-258). Incidemment, nous reconnaissons dans l'ouvrage de Curtius (de 1947) – Valéry le connaissait personnellement — maints rapprochements à faire avec la poétique valéryenne (notamment p. 245-248). Mais nous voulions surtout signaler que ce jeu dans les découpages génériques est étonnamment central à l'ensemble de textes que regroupe le nom de l'auteur.

formes d'inventivité ne peuvent être séparées »¹⁹. Mais il faut d'ores et déjà préciser avec elle que le champ privilégié de l'application, de l'action sur et par le langage, n'est pas à trouver dans la seule poésie ; non plus que l'exercice de la pensée et de la métacritique lui serait limitrophe, mais somme toute extérieur²⁰. C'est tout d'abord d'une forme d'« inventivité » qu'il s'agit et pas d'un exercice purement spéculatif : poétique et Systématique entretiennent des liens trop étroits et trop complexes pour qu'on les isole. Faut-il être surpris de ce que la littérature a de la pensée, et de ce que la pensée a aussi sa créativité ?

Pour entamer cette entreprise, il faut tout d'abord liquider une vision de la poésie : au lieu de voir dans les « grands » poèmes de Valéry, ceux de la maturité²¹, *La Jeune Parque* et *Charmes*, un simple noyau propositionnel qui demanderait à être éclairci et purifié, ou au contraire une série de contraintes d'ordre musical ou figural qui le poétiseraient, ce travail vise à mettre à profit plusieurs travaux récents sur la cohésion textuelle, particulièrement ceux autour de la formation opératoire nommée isotopie, ainsi que plusieurs aspects du champ de la métaphorologie, qu'il se propose d'appliquer à un nombre réduit de textes. C'est par ces dimensions concrètes de la pratique de la métaphore que nous lierons les deux extrêmes qui composent l'œuvre valéryenne : sa poésie, celle d'une période, les années 1910-20, susceptible d'être considérée comme le niveau de réalisation littéraire le plus achevé d'une réflexion préalable, qui

19. Huguette LAURENTI, « Approche du système. Table ronde », dans *Revue des Lettres modernes* 554-559 (1979), sous la direction de Huguette Laurenti. coll. Paul Valéry, n° 3, p. 201.

20. Voir par exemple l'excellente tentative de Michel Philippon pour remettre la poétique valéryenne dans son espace natal dans *Paul Valéry, une poétique en poèmes*, Talence, PUB, 1993, p. 9-13.

21. Jacques Duchesne-Guillemin a officialisé en 1947 les termes de « minorité », pour la poésie antérieure à 1892, « majorité », pour celle après 1892, et de « maturité » pour celles écrites après 1913. Voir : Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Paul Valéry*, Genève, Slatkine, 1966, p. 71.

articulerait dans des textes édités ouvertement littéraires la maturité d'un projet épistémologique, celui des *Cahiers*, et l'abondante réflexion, entre autres métalinguistique, qui y prend place. La métaphore telle qu'elle se trouve pratiquée dans les poèmes de cette époque s'inscrit d'ores et déjà comme un codicille aux vues mentalistes du Système valéryen tel qu'il se figure jusqu'en 1908 environ ; sa pratique préfigure concrètement et en acte les changements radicaux qui s'opèrent dans l'épistémologie valéryenne dans les *Cahiers* après la crise de 1920 ²². Il ne s'agit donc plus d'isoler la pensée qui est *in progress* dans les *Cahiers*, ni de gloser sur le formalisme avoué mais trompeur de la poésie valéryenne de cette époque, mais plutôt de dépasser les oppositions catégorielles entre fond (la philosophie des *Cahiers*) et forme (la poésie formaliste des années 1914-1922) qui impregnent notre conscience littéraire et d'envisager un problème unique qui chevauche plusieurs types de discours. Ce n'est qu'à ce prix que l'on peut faire sens des statuts et fonctions des divers discours du complexe valéryen dont nous tentons de montrer la profonde articulation.

2. Valéry : auteur, poète, penseur

Les positions critiques de Valéry sont tombées dans le domaine public. Il signale à maintes reprises qu'à force de se concentrer sur les auteurs et l'histoire autour des œuvres, la critique qui lui est contemporaine en est venue à ne plus

²². Par-delà ces deux bornes, la poétique développée ultérieurement dans un tiers espace textuel, à partir de bribes et de synthèses, se donnera comme la systématisation avouée de la pratique signifiante théorisée de longue date dans les *Cahiers* et mise en œuvre dans les poèmes des années 1910. Toutefois, ce troisième exercice reste en-deçà des précédents : la poétique, malgré sa valeur de programme, est constituée de prime abord comme une simplification pédagogique. Elle reste lacunaire et programmatique en regard des extrêmes qui la bordent et la débordent. Voir, sur ses partages et ses intuitions : Dominique COMBE, « Lire la poésie, lire le roman selon Valéry. Une phénoménologie de la lecture », *Littérature* 59 (octobre 1985), p. 57-70.

rien critiquer, là où l'inventaire a remplacé le dialogue, où le résumé et la glose ont pris le meilleur sur le travail critique. Reproche que l'on pourrait reprendre et adresser à cette frange de la critique que Sollers qualifiait de « molle » à la fin des années quatre-vingts en ayant de tout autres praticiens à l'esprit ²³. C'est pourquoi afin de tirer les leçons qui s'imposent des bouleversements méthodologiques, qui rejaillissent eux-mêmes de questionnements théoriques novateurs et de leurs limites dans les trente dernières années, il nous semble falloir réinjecter un sujet et une temporalité dans cette œuvre. Valéry y apporte au moins des manières de penser, qui justement fluctuent et ont une origine, avant d'y mettre des formes visibles. C'est là une différence notable avec ce qu'on croit vulgairement que fait l'auteur dans les genres homologués — tentation autobiographique à laquelle le critique n'est pas toujours le seul à succomber ²⁴. Valéry a abondamment fait œuvre théorique : au niveau le plus haut, puisqu'il a lancé de nombreuses formules supposées synthétiser les activités de compréhension, de réflexion, de sensation, etc. ; au niveau moyen, Valéry s'est fait observateur fin et perspicace, outre infatigable, des mécanismes littéraires ²⁵ ; dans le sens le plus immédiat, il a abondamment exemplifié ses préceptes dans sa pratique poétique. Notre démarche nous paraît donc légitime puisqu'il paraît improbable que sa production poétique, en regard d'une activité théorique qui s'étale, touffue et continue, sur une cinquantaine

²³. Sur le plateau de l'émission de Bernard Pivot, *Apostrophes*.

²⁴. Nous dit le penseur : « Rien n'entre plus difficilement dans l'esprit du monde, et même dans celui de la critique, que cette incompétence de l'auteur à l'égard de son œuvre, une fois produite », dans Paul VALÉRY, *Œuvres*, vol. 1, sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, 1957, p. 1197 [ci-après H1]. Cela revient ici en d'autres termes à séparer l'*Ego* (l'homme anecdotique) du moi pur (le théoricien). On relira le passage de « Note et digression » (H1, 1230-1231) pour clarifier l'importance de la distinction dans la démarche critique.

²⁵. Si bien que Todorov a pu le comparer aux formalistes russes. Tzvetan TODOROV, « La "poétique" de Valéry », *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975. « Poétique et poésie »), p. 132.

d'années, soit détachée de tout rapport de pertinence par rapport aux écrits apparentés à autre chose que du littéraire.

Du point de vue particulier qui nous attache à Valéry, il faut en effet prendre en compte l'attitude typique d'un écrivain penseur qui présente l'écrivain comme un créateur de formes, qui récuse donc de fait et de dit l'opposition reçue entre fond et forme. Reprenant Hugo ²⁶, Valéry écrit : « Le fond, c'est la forme ». Dans « La création artistique » ²⁷, il explique ainsi les raisons de sa prévenance : s'il a effectivement pratiqué deux sortes d'activités littéraires, la philosophie — quoiqu'on n'en sût encore rien — et la poésie, parmi tant d'autres, ni l'une ni l'autre n'a d'exclusive quant au fond ou à la forme. Si le philosophique s'ancre dans une démarche formelle, le poétique ne peut quant à soi se délester de sa part intrinsèque de signification : la génération du poème, bien que le *primo mobile* en passe par la forme, ne se continue que dans la double contrainte du son *et* du sens. Ce sens, lourdeur impure qui détruirait le charme, n'est pas à délester d'emblée, malgré ce que Valéry a pu en dire en guise de conseil au poète ²⁸. Cela intéresse directement la problématique de la métaphore, en ce qu'elle se rencontre dans plusieurs types de discours, que diverses disciplines des sciences humaines et sociales s'y intéressent fortement, et qu'à son niveau de base cette dernière constitue un lien mental, ni seulement formel ni purement thématique, imposé par sa manifestation sémiotique. Il nous sera permis de revenir sur ces points dans notre premier chapitre, mais précisons d'emblée

26. Dans le *William Shakespeare* de 1858.

27. Reproduit dans *Vues*, Paris, La table ronde, 1993 [1948], p. 285-309.

28. « La pensée doit être cachée dans les vers comme la vertu nutritive dans un fruit. Un fruit est nourriture, mais il ne paraît que délice. On ne perçoit que du plaisir, mais on reçoit une substance. L'enchantement voile cette nourriture insensible qu'il conduit ». *Tel Quel I* (H2, 547-548 [1929 ; 1941]), légèrement modifié dans *Variété* (H1, 1452 [1928]). Voir aussi la strophe métapoétique du « Cimetière marin », « Comme le fruit se fond en jouissance, / Comme en délice il change son absence / Dans une bouche où sa forme se meurt [...] » (H1, 148).

qu'on a déjà pu observer la relation particulière qui relie Valéry aux figures en général ²⁹. À ce point de notre réflexion, c'est celle de la métaphore qui nous paraît fournir un point d'amarrage des plus solides. Nous entendons montrer que la métaphore est chez Valéry un moyen du savoir, une de ses illustrations, non un résultat figural qui demande à être éclairci. Nous pourrions ainsi nous intéresser aux problèmes proprement linguistiques de sa mise en œuvre après avoir déblayé les questions fondationnelles que soulèvent son utilisation dans le champ théorique des sciences humaines et la position originale de Valéry à leur égard.

Nous avons choisi de nous intéresser ensuite à *La Jeune Parque* et à *Charmes* pour plusieurs raisons. C'est, chronologiquement, la période d'un retour à la poésie pour Valéry — et il revient à elle après un silence de plusieurs années qui lui a permis de mûrir son Système. Il tombe à point nommé, en 1997 et peu après le cinquantenaire de la mort de l'auteur, que les six premiers volumes d'une édition intégrale ³⁰ raisonnée des *Cahiers* aient été enfin procurés chez Gallimard et que celle-ci couvre justement la période immédiatement antérieure aux poèmes qui nous intéressent, à savoir les années 1894-1914. Il paraît aussi plus judicieux de s'intéresser aux textes poétiques de cette période, vu qu'ils marquent une prise de parole originale de Valéry : celui-ci ne livre plus de tableaux néoparnassiens ou symbolisants sous diverses influences (Régnier, Heredia, Mallarmé...), il trouve sa voix et une technique propre ³¹. Enfin, et ce sera notre

²⁹. Voir pour base : Jean PAULHAN, *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux*, Paris, Complexe, 1987. Le très riche travail de Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes*, Pise, Pacini, 1975. Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, Corti, 1985, p. 101-138.

³⁰. C'est-à-dire la moitié de l'édition prévue.

³¹. Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Paul Valéry*, Genève, Slatkine, 1966 [1953], p. 106-117 fournit un commentaire critique fouillé de l'*Album de vers anciens* (pour l'essentiel un remaniement de pièces des années 1890 effectué en 1920) sous l'angle de sa position dans l'évolution poétique de Valéry. Walzer parle de « oripeaux wagnériens », de « gentillesse », « joliesse précieuse », « suprême préciosité » et languidité.

troisième justification, l'approche que nous choisissons demande plus ou moins nécessairement de choisir ces textes pour les qualités qu'ils présentent : relativement étoffés pour qu'y apparaissent des problèmes de cohérence et qu'un discours figuré s'intègre à eux en arrière-plan, et que cela ne saurait être le lieu de leur apparition en dehors d'un certain travail du sens ; donc abstraits et difficiles, pour aller vite, pour que l'on ait besoin d'en appeler à une sémantique pour s'expliquer leur complexité.

Que les poèmes de cette période parlent d'autre chose que de philosophie, cela est bien évident. Cependant, par la métaphore, ils s'intègrent à un discours sur la conscience, le temps, la mort, la sensibilité, la vérité... tant de domaines incidemment dramatisés mais plus évidemment thématiques par des poèmes tels que *La Jeune Parque*, « Ébauche d'un Serpent », « Fragments du Narcisse » et d'autres, domaines sur lesquels le discours d'autorité est ordinairement celui du philosophe. Ces mêmes domaines font déjà l'objet de questionnements radicaux, parfois fort développés, dans les *Cahiers* antérieurs. Ainsi mis en texte par le truchement de métaphores poussées aux modalités d'application particulières, ces domaines de réflexion abstraite sont mis en acte dans le poème, rapportés à notre sensibilité de lecteurs. Leur textualisation pose en revanche le problème du maintien de la lisibilité, car la métaphorisation se fait aux dépens de la clarté, et de la cohésion : la poly-isotopie induite par ces métaphores est la plus-value d'une certaine acrobatie sémantique. Nous pensons que c'est seulement par le menu, par le biais d'une herméneutique rationnelle qui s'appuie sur une analyse du détail en contexte afin d'unifier, du mot au discours, l'interprétation linguistique à la compréhension psychologique, que peuvent se cerner de telles dimensions de la métaphore ³² — sans pour autant s'enliser dans l'investigation

32. François RASTIER, « Interprétation et compréhension », dans *Sémantique pour l'analyse*, Paris, Masson, 1994, p. 1-22.

rhétorique du « comment cela marche » qui ne permettrait pas de faire le lien avec le palier discursif au plan duquel se manifeste le philosophique, en ce que ce dernier ne se satisfait pas d'une sémantique réduite. La mise au point raisonnée à propos de l'isotopie effectuée par Rastier ³³, reprise par Klinkenberg ³⁴, nous donne l'outil qui nous permet de considérer les poèmes de Valéry comme un discours articulé, doué de sa propre cohérence, et non comme la seule mise en œuvre de ce que Laurent Jenny, qui exemplifie bien une réduction de la rhétorique à sa part phénoménale, a pu nommer du « figural ». Paul Ricoeur offre quant à lui une vue systématique et critique de la métaphore dans son ouvrage dense et récapitulatif composé de huit études, *La métaphore vive* ³⁵. La force de ce dernier travail est précisément d'innover une triple investigation de la métaphore — rhétorique, sémantique, herméneutique — dans deux plans discursifs — linguistique comme philosophique. Elle permet entre autres choses à Ricoeur d'évaluer la pertinence de la métaphore par rapport au discours philosophique par ce qu'il nomme « l'intersection des sphères de discours » ³⁶. C'est là une des raisons pour lesquelles cet ouvrage restera une des références clés de notre travail.

33. François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 87-127 donne une vue globale du concept d'isotopie en raisonnant les tenants et les aboutissants de sa présence dans les textes et dans les théories linguistiques. Il en arrive à jeter les bases d'une pratique rationnelle de l'interprétation : « La voie cumulative [...] ne réduit pas le sens du texte à une isotopie ; elle cherche à décrire l'interrelation des isotopies, car le sens du texte, et les interprétations qu'on peut en proposer, dépendent pour une part importante du réseau de ces interrelations » (p. 212). Ce sont ces interrelations (la référence double aussi signalée par Ricoeur) qui intéressent au plus haut degré la lecture des métaphores de la poésie valéryenne, en ce que celles-ci chevauchent le monde sensible et l'univers mental.

34. Jean-Marie KLINKENBERG, « L'isotopie, fondement du texte », dans *Le sens rhétorique*, Toronto, GREF, 1990, p. 89-97.

35. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

36. Paul RICŒUR, *op. cit.*, p. 374-384. Ricoeur résume ainsi son projet : « Deux tâches sont à mener de front : édifier sur la différence reconnue entre modalités de discours une théorie générale des intersections entre sphères du discours, et proposer une interprétation de l'ontologie implicite aux postulats de la référence métaphorique qui satisfasse à cette dialectique des modalités de discours » (p. 374).

Ainsi équipé et dans cette optique, il nous semble possible de relever le défi de la pluralité du complexe opéréal valéryen, ce qui nous permettrait de tirer les leçons du structuralisme aussi bien que de ce qui a pu le précéder, et d'effectuer, dans un territoire critique unifiant contigu à tous les précédents, bordé par la philosophie, mais dont les frontières sont encore quelque peu floues, l'épistémologie de la littérature, une synthèse qui est encore en attente d'être proposée. Celle-ci se fera par une interprétation intégrée résolument tournée vers la facture sémantique du texte, de son niveau le plus bas (la micro-sémantique empruntant à la linguistique et aux théories du sens) à son acception la plus haute que s'arrogue le champ herméneutique³⁷. Nous ne nous cantonnerons donc pas à une approche purement descriptive des textes qui ne permettrait aucune *critique*. Nous ne verserons pas non plus dans la restitution outrancière des idées repérées *a priori* et paraphrasées pour la cause contre laquelle l'approche précédente lancerait une quelconque insurrection — il semble bien plus économique d'aborder un petit nombre de problématiques transtextuelles ayant trait à la facture du sens lui-même. Valéry, homme du Système, ne pouvait en être dépourvu dans l'ensemble de sa production ; homme de la critique critiquante, il ne pouvait se satisfaire des découpages préétablis. Il nous semble de bon aloi que de s'inspirer de tels préceptes critiques. Tant notre approche méthodologique et théorique que la notion de *complexe* valéryen, où divers discours interagissent au sein de l'œuvre, nous semblent constituer de bons points de départ sur la base desquels il y a moyen de construire. Conscient des dangers du salmigondis et du galimatias, nous tenterons au fil de notre

37. Voir, sur l'échec de la philologie scindée comme champ autonome et son débat avec les questions soulevées par l'herméneutique à la fin du XIX^e siècle, les leçons à tirer — « L'interprétation des textes [par la lecture philologique] est simplement l'un des outils mis au service de l'histoire des mentalités » (p. 142) — Tzvetan TODOROV, « Une interprétation opérationnelle : l'exégèse philologique », dans *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 125-156.

travail de définir un lieu intermédiaire (celui du *Mélange*, de la *Variété*) d'où l'on puisse faire sens de la multiplicité de ces pratiques à partir du point de vue unitaire de la métaphore.

3. Les fronts critiques

Au moins autant qu'une affinité élective avec Valéry, le découpage du champ de recherche valéryen peut servir d'utile toile de fond et exhausser l'originalité de notre projet. Tout d'abord, la critique proprement valéryenne semble particulièrement friande de colloques et d'articles, mais produit somme toute peu de monographies, notamment sur les *Cahiers*. Ceux-ci sont encore quasiment ignorés en Amérique du Nord. Il y avait donc un intérêt évident à proposer un travail d'ensemble de ce genre dans une thèse canadienne. Par ailleurs, l'historique de la critique valéryenne témoigne de périodes bien tranchées qui sont certes tributaires des méthodologies critiques en vigueur à telle ou telle époque, mais aussi bel et bien de la disponibilité des textes. Nous nous inscrivons donc dans une continuité. Par force, au tout début de la critique valéryenne on ne s'intéressait quasiment qu'à l'interprétation de la poésie — « Ce fut un temps de théories, de curiosités, de gloses et d'explications passionnées », observe Valéry sur le symbolisme en laissant pointer une certaine ironie (H1, 1273). Les exégèses ont effectivement abondé³⁸, avant d'être supplantées par les biographies intellectuelles qui ne se privèrent pas de recourir à l'homme et à ses charges, au fur et à mesure que les ouvrages en prose faussement intimistes

³⁸. Retenons, entre les années vingt et soixante, des commentaires qui ont profondément marqué et que l'on cite encore souvent (se reporter à la bibliographie en fin de travail) : Alain (*Charmes*, *La Jeune Parque*), Lloyd Austin (*La Jeune Parque*), Gustave Cohen (« Le cimetière marin »), Jacques Duchesne-Guillemin (*La Jeune Parque*), Pierre-Olivier Walzer (*Charmes*), James Lawler (*Charmes*)...

(*Propos me concernant, Mauvaises pensées...*) devinrent disponibles dans les années quarante ³⁹.

On aurait pu croire que la vague structuraliste, bien au fait de la poétique désormais notoire, allait balayer tout cela. Ce fut modérément le cas, car si les analyses formalistes radicales ont abondé, notamment dans le sillage de la lecture de Valéry par Jakobson ⁴⁰, aidées par la récupération d'une poétique qui confortait les assises théoriques formalistes, l'intérêt pour Valéry tout court en dehors de la nouvelle critique s'est fortement réduit ⁴¹. Peut-être était-ce là justement un déclin dû à l'efficace d'une combinaison perçue comme celle d'un formalisme à un autre, qui allaient nécessairement s'étayer l'un l'autre ? Peut-

³⁹. On fait depuis longtemps des *Paul Valéry* selon la bibliographie de Jean Hytier et Agathe Rouart-Valéry (H2, 1629-1704) : Thibaudet (1923), Lièvre (1924), Fernandat, Fisher, Noulet (1927), Gueguen (1928), Lalou, Rauhut (1930), Larbaud (1931), Bendz (1933), Turquet-Milnes (1934), Fabureau, Johnston (1937), Bonifacic (1940), Lafont (1943), Bolle (1944), Raymond (1946), Monod, Gide (1947), Eschmann (1948), Bémol (1949), Soulairol (1952), La Rochefoucauld (1954), Charpier (1956), Mondor (1957). Les années soixante et soixante-dix se font plus chiches, à mesure que des travaux plus techniques apparaissent — Thomson (1965), Rouart-Valéry (1966), Oster (1981), Launay (1993). Sur fond hagiographique se détachent deux études récentes : Peeters (1989), Jarrety (1991). Ce regain d'intérêt actuel semble symptomatique des difficultés auxquelles ont pu se heurter les travaux de ce genre, après la publication des *Cahiers*, puis à la faveur du structuralisme dans les années soixante et soixante-dix.

⁴⁰. Voir Gérard GENETTE, « Au défaut des langues », dans *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1976, p. 257-314 mais surtout Michel GAUTHIER, « Linguistique et poétique. Roman Jakobson a-t-il "interprété" Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, 9 : 31 (octobre 1982), p. 17-23. Précisons toutefois que cette convergence de pensée doit s'observer à la lumière de la distribution temporelle des textes. Les notes du cours de poétique ne paraissent qu'à partir de 1937, cf. Georges LE BRETON, « Notes du Cours de poétique de Paul Valéry », *Yggdrasill* 9-34 [1937-1939]. *Variété IV* et *Variété V* paraissent respectivement en 1938 et 1944. Dès 1932 la réflexion de Jakobson et des formalistes russes sur la poéticité est bien avancée, ainsi qu'en témoignent divers articles, dont notamment « Qu'est-ce que la poésie », trad. par Marguerite Derrida, dans *Huit questions de poétique*, sous la dir. de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. Points, n° 85, 1977, p. 31-49.

⁴¹. Et même là on mesurera le chemin parcouru en lisant la phrase assassine que prononce Sollers entre deux rires, en réponse à Michel Jarrety en 1987 : « C'est cela [Valéry] : c'est la citation à faire reluire les discours, et en général les discours académiques et bien pensants ». Philippe SOLLERS, « Intérêt et désintérêt », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 129.

être aussi que le territoire balisé par moins de deux cents pages de poésie n'était pas jugé assez giboyeux pour sustenter la masse ? Tout s'épuise ⁴².

Au hasard des affiliations ponctuelles des uns aux autres, on rencontre un Valéry linguiste toujours ⁴³, saussurien à ses heures ⁴⁴, pragmaticien parfois ⁴⁵, précurseur d'Austin, jakobsonien comme de bien entendu ⁴⁶, et wittgensteinien souvent ⁴⁷. Comme en reflux, la poétique n'a pas été ignorée par les tenants de la nouvelle vague critique — Genette, Todorov, Deguy, Jakobson, Zilberberg... Et Lacan, en 1932, a eu divers entretiens avec Valéry et lui a dédié sa thèse ⁴⁸. Mais à considérer ce Valéry linguiste, on oubliait alors qu'il s'intéresse surtout à la philosophie du langage et à ses conditions d'usage, dans une pratique dont

⁴². Cela explique aussi un débordement dans l'évolution de la poétique après 1960 : « la découverte des formalistes, le parrainage de Valéry et les propositions de Jakobson précipitent la rupture : la poétique n'a plus pour objet exclusif la poésie ». Gérard-Denis FARCY, *Lexique de la critique*, Paris, PUF, 1991, p. 76.

À noter cependant le franc succès de ce formalisme en Allemagne, où une tradition philologique forte, certainement aidée par l'héritage valéryen de Curtius et de Rilke, a un temps facilité l'implantation d'une linguistique littéraire presque purement descriptive. Deux sonnets en ont notamment fait les frais : « Les grenades » a été analysé dans une minutieuse monographie de deux cent cinquante pages par le grand rhétoricien Heinrich Lausberg en 1971 ; « L'abeille », qui l'a été par Klaus Cordes en 1974.

⁴³. Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1970.

⁴⁴. L'ouvrage diffus de Peter WUNDERLI, *Valéry saussurien. Zur linguistischen Fragestellungen bei Valéry*, Berne, Lang, 1977 établit des rapprochements remarquables. Peter WUNDERLI, « Valéry und Saussure », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 88 : 4 (1978), p. 289-312.

⁴⁵. Peter WUNDERLI, « Valéry pragmaticien », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 97 : 1 (1987), p. 1-19.

⁴⁶. Michel GAUTHIER, « Linguistique et poétique. Roman Jakobson a-t-il interprété Valéry ? », *Bulletin des études valéryennes* 9 : 31 (octobre 1982), p. 17-23. Mariella DI MAIO, « Jakobson et Valéry : la poétique en action », *Littérature moderne* 2 (1991), p. 125-130 est un peu rapide.

⁴⁷. Régine PIETRA, « Valéry, Wittgenstein et la philosophie », *Bulletin des études valéryennes* 5 : 20 (mars 1979), p. 47-65. Michel MEYER, « Wittgenstein et Valéry, deux figures de la modernité », *Sud* 26 (1986), p. 156-172. Antonia SOULEZ, « La phrase-geste : Valéry et Wittgenstein », *Sud* 28 (1988), p. 135-155, entre autres.

⁴⁸. Augustin MÉNARD, « Place des références à Paul Valéry dans l'œuvre de Jacques Lacan », *Bulletin des études valéryennes* 14 : 45 (juin 1987), p. 46.

Michel Jarrety a très justement pris la mesure : « [...] son propos est beaucoup plus de prendre la mesure des défauts et des limites du langage que d'en préciser les règles ou d'en dévoiler les structures »⁴⁹. On entrevoit aussi un Valéry théoricien de la littérature, encore oublieusement de ce que Valéry n'avait cure de décrire les conditions de l'œuvre, du point de vue de sa production ou de sa réception, mais était bien plus inquiet de l'exercice particulier qu'offre la littérature dans la crise du langage et de sa discipline, et positivement dans l'aventure de la pensée. On confondit enfin le Valéry qualifié de sémioticien avec celui qui, comme tout philosophe du langage, se livre à une réflexion de nature sémiotique. Certes, Valéry le linguiste-descripteur, ce qu'il a très partiellement été, a aussi attiré l'attention, mais plus dans le fond pour venir s'installer derrière de Saussure et Jakobson à l'arrière-plan du Panthéon linguistique moderne, et pour donner une caution théorique générale, que pour fournir les éléments organisés d'une méthodologie des textes⁵⁰. Quoi qu'il advienne, on y trouvera toujours une interrogation sur le langage !

On a assisté, en un juste retour des choses, à une profusion d'études génétiques de qualité souvent inégale depuis les années 1970⁵¹. Force est de constater une affinité presque naturelle de la génétique moderne avec les déclarations de Valéry, prodromes des soubassements idéologiques de la critique

49. Michel JARRETY, « Le rhéteur, le sophiste et les idôlatres. Valéry : nominalisme et imaginaire », *Littérature* 56 (décembre 1984. « Paul Valéry »), p. 23.

50. Il faudrait, tant pour la bonne bouche que par pure curiosité heuristique, relever les références à Valéry dans les travaux de Genette, comme on l'a fait pour les travaux de Lacan : son dernier *L'Œuvre de l'art* en comporte sept ; *Palimpsestes* décroche la palme avec dix-sept références. Voir aussi : « Valéry et l'axiomatique littéraire », *Tel quel* 23 (automne 1965), p. 75-82 et « Valéry et la poétique du langage », *Modern Language Notes* 87 : 4 (mai 1972), p. 600-615 et d'autres en bibliographie

51. On se reportera utilement à la bibliographie de Günter BAUMANN, « Bibliographie zur Thematik : Valéry und die "critique génétique" », *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes* 6 (1993), p. 84-92. Ce numéro spécial offre aussi un bilan, Günter BAUMANN, Karl A. BLÜHER et Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, « Wozu genetische Textkritik bei Valéry ? », p. 1-16.

génétique telle que la pratique Hay ou Grésillon ⁵². Valorisation de la rature et de l'inachèvement ⁵³, éloge de la variation, au détriment du rôle normalisateur d'un auteur qui n'a plus rien à dire ⁵⁴, une pratique du brouillon et de conservation de l'archive d'une constance rare même chez les autres auteurs pré-contemporains — tout est presque donné d'avance. Ajoutons à cela la collaboration toujours constante et bienveillante de la famille, et l'on comprendra sans peine que les travaux précurseurs de Bellemin-Noël se soient réalisés sur les « Fragments du Narcisse » et « Été » ⁵⁵. Que dès 1977, les valéryens français se rassemblent en un séminaire d'études génétiques ⁵⁶. Que l'on possède pour les poèmes et les proses de Valéry une surprenante constellation d'études. Cette activité génétique précoce a notamment permis l'établissement de dossiers nombreux et très complets, malgré des problèmes de datation et de mise en série. L'exploitation de ces dossiers génétiques, en dépit de leur réapparition sporadique dans les études de l'ITEM, nous paraît encore limitée et reste fort en-deçà des attentes que l'on pourrait en avoir. D'aucuns en dressent pourtant déjà

52. Voir un échantillonnage par rubriques de cette ancestralité dans : Judith ROBINSON-VALÉRY, « Valéry précurseur de la génétique », *Genesis* 5 (1993), p. 89-98.

53. Jean LEVAILLANT, « Inachèvement, invention, écriture d'après les manuscrits de Paul Valéry », dans *Le manuscrit inachevé — écriture, création, communication*, sous la dir. de Louis Hay, Paris, CNRS, 1986, p. 101-125 offre par exemple un éloge de l'inachèvement qui ouvre sur maintes considérations critiques.

54. Déclaration fort paradoxale chez Valéry, car il n'est pas avare de commentaire, et les critiques, qui récupèrent selon leurs propres priorités les déclarations de l'auteur ou pas, se soucient peu de trancher ce nœud gordien.

55. Jean BELLEMIN-NOËL, « En marge des premiers "Narcisse" de Valéry », *Revue d'histoire littéraire de la France* 70 : 5-6 (sept.-déc 1970), p. 975-991. « Le narcissisme des Narcisse (Valéry) », *Littérature* 6 (1972), p. 33-55. « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : "Été" de Valéry », dans *Essais de critique génétique*, sous la dir. de Louis Hay, Paris, Flammarion, coll. Textes et manuscrits, 1979, p. 103-149.

56. Judith ROBINSON-VALÉRY, « La genèse poétique chez Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina*, Aoste, Schena, 1982, p. 241-249 fournit un compte-rendu des activités et des difficultés rencontrées dans l'exploitation d'un dossier génétique par des spécialistes de l'auteur (la crème des valéryens français — Robinson-Valéry, Levailant, Bastet, Celeyrette-Pietri, Jallat, Laurenti, Pietra, Lussy, Sabbagh, ainsi que Culioli et Gauthier du côté des linguistes).

un bilan laudateur, telle Giaveri qui considère que la génétique « a fait la preuve d'une ductilité analytique et d'une capacité synthétique »⁵⁷. Il est toutefois particulier que la faveur dont a joui la critique génétique sous l'aile de l'œuvre valéryenne soit maintenant mise en question par une certaine incapacité qui la frappe quand on lui demande de traiter les *Cahiers*. Son énorme potentiel reste à déployer sur leur ombreuse masse⁵⁸. En effet, bien qu'ils illustrent merveilleusement le progrès de la pensée et le travail de l'écriture, l'utilisation de la page par exemple, ces derniers ne sont pas un recueil sérié de variantes manuscrites, un avant-texte avec un projet sur lequel il y aurait à gloser pour retracer une histoire dans laquelle transparaîtrait une vérité productive ou structurale⁵⁹. Ce sont des variations d'une même pensée en des formes très variables, qui a toutefois son évolution, mais les généticiens non-spécialistes de Valéry ne sont pas forcément équipés pour faire sens de telles modalités d'écriture.

57. Maria-Teresa GIAVERI, *op. cit.*, p. 266. « [...] la genetica, in particolare, ha dato prova di una duttilità analitica e di una capacità sintetica ». Point de vue exemplairement discordant chez Jean-Pierre CHOPIN, « Critique de la critique génétique », *Bulletin des études valéryennes* 64 (1993), p. 37-53.

58. Deux travaux, bien plus avancés que ce qui a pu se faire récemment dans les travaux de genèse, annonçaient en fait une génétique attentive au travail de l'écriture, de l'idée et de ce que leurs techniques respectives ont de producteur dans l'évolution du texte des *Cahiers*. Touffus, difficiles d'accès mais incontournables, curieux mélanges de remembrement thématique, de bonnes vieilles études des sources et de chronologie, Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi — des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979 s'appuie surtout, sans nullement s'y contraindre, sur les quinze premières années des *Cahiers* ; Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982 s'occupe de la période 1891-1897. Mentionnons aussi les nombreux travaux de Judith Robinson-Valéry, forts d'une longue pratique, qui ont constamment montré une voie d'approche cohérente et scrupuleuse pour les *Cahiers*, et ceux plus ponctuels de Huguette Laurenti et de Régine Pietra. Hors les fusées de ce genre, il n'y a guère que l'informatisation intégrale du corpus des *Cahiers* et son marquage en SGML qui nous semblent présenter les moyens d'une véritable exploitation génétique.

59. Judith ROBINSON-VALÉRY, « Les "Cahiers" de Valéry : œuvre "préparée" ou non ? », dans *Carnets d'écrivains. 1*, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, coll. Textes et manuscrits, 1990, p. 131-150 présente très bien le problème auquel la génétique est confrontée avec les *Cahiers*.

Ce ne sont là pas les seules difficultés qui hantent la critique valéryenne depuis la parution des *Cahiers* en vingt-neuf volumes. On peut signaler que la critique coleridgienne n'est pas non plus entièrement remise de la publication de quelque soixante cahiers vers la même époque⁶⁰. Les premières études ont appuyé presque à l'envi sur un Valéry première manière, intellectuel et philosophique⁶¹. Fatalement, il y a eu un certain effet de rémanence et l'on en est venu pendant vingt ans à opposer le penseur et le poète, comme l'ont fait si sciemment certains grands valéryens, Jacques Duchesne-Guillemin ou Émilie Noulet par exemple. On ignorait commodément que les *Cahiers* avaient été conduits en strict parallèle à l'œuvre⁶². Deux des principaux travaux sur les *Cahiers* ont tenté d'ajuster le tir et portent, comme leur titre l'indique, des *Cahiers* à l'œuvre⁶³. Ces deux études inestimables ont un grand mérite, en plus de leur exactitude et de leur souci de clarté : elles font le pont vers l'écriture et lui laissent une bonne place, bien qu'elles dégagent prioritairement les particularités d'une pensée.

Aujourd'hui qu'une troisième édition des *Cahiers* – en trente ans — vient s'intégrer à l'œuvre, il est de bon aloi que les valéryens s'interrogent encore devant eux, pour autant qu'on peut les considérer dans leur ensemble comme un

60. Par Kathleen Coburn à partir de 1947. Les soixante cahiers de Coleridge représentent, sous une forme bien plus lisible, environ cinq fois moins de texte.

61. André BERNE-JOFFROY, *Valéry*, Paris, Gallimard, 1960, s'appuyant davantage sur les premiers volumes publiés par le CNRS donne de Valéry une image très cérébrale. Plusieurs travaux précoces lui ont emboîté le pas : Judith ROBINSON, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Paul Valéry*, Paris, José Corti, 1963. François PIRE, *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1964. Marcel RAYMOND (sous la dir. de), *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964.

62. Vincent KAUFMANN, *Le livre et ses adresses*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 155-160, paraît être le seul à en exprimer une certaine nostalgie en des propos pour le moins fuyants.

63. Nous avons déjà cité l'ouvrage de Celeyrette-Pietri. Hartmut KÖHLER, *Poésie et connaissance. L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1985.

parcours que, par découpage, comme un arrêt sur quelques idées qu'une Pénélope intègre à sa toile.

Dans la recherche sur les *Cahiers*, Giaveri voit deux courants : « le rationalisme classique [qui] a exalté, à la faveur du climat néopositiviste de ces vingt dernières années, les aspects structuraux, les aspects syntaxiques du "système" [...] ; la tendance infra-rationaliste [...] qui] a proposé des lectures orientées par des lignes thématiques, sémantiques et sémiotiques »⁶⁴. Il est révélateur, dans cette synthèse assez juste, que l'on perçoive le besoin ressenti jusque là de se cramponner à des méthodologies éprouvées, bien étayées par les théories mais malheureusement limitées par ce qu'elles furent forgées sur d'autres objets. Finalement les *Cahiers* les reconfigurent allègrement, sans quoi elles ne s'y plient pas. Si dans leur masse ils restent la réalisation d'un projet, qu'il est somme toute simple de présenter dans le style l'homme-et-l'œuvre mais dont la configuration actualisée fait problème, et si dans leur détail il y a amplement de quoi tenter, sur tel thème ou tel vocable, sur telle année ou tel événement, un regroupement ou une refiguration, on a tôt fait de constater que la spécificité du Valéry simultanément créateur, écrivain et penseur dans les *Cahiers*, comme il le reste intimement partout dans son œuvre, reste dans la pénombre⁶⁵. Bien sûr on ne peut nier que Valéry est usager des formes communes de la prose, mais il nous semble qu'on ne peut réduire, ni totalement ni partiellement, les *Cahiers* à la somme de leurs influences, de leur pensée et les paraphraser, mettant par là un prudent cordon sanitaire autour de ce qui se teinte de littérature sans toujours vouloir se l'avouer. Il y entre de la méthode et

64. Maria Teresa GIAVERI, « Introduzione », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985. « Cahiers di Valéry »), p. 262. « Il razionalismo classico ha esaltato, nel clima neopositivistico degli ultimi vent'anni, gli assetti strutturali, gli aspetti sintattici del "sistema" [...] ; la tendenza infra-razionalista [...] has proposto letture orientate su linee tematiche, semantiche, semeiotiche ».

65. Profitons-en pour saluer les tentatives courageuses et exigeantes de Michel Jarrety et de Serge Bourjea.

celle-ci ouvre sur les moyens de la pensée et ceux de la littérature en général, comme sur les moyens de cette pensée et de cette littérature. Inversement, il ne paraît pas souhaitable de seulement constater, avec une débauche d'effets spéciaux tels que la reproduction en fac-similé mais par une étrange perversion de l'empirie génétique, que telle technique d'écriture est présente, récurrente, créée, abandonnée, préférée, adaptée etc. Ce serait rejouer l'émerveillement du philosophe amateur dans « Le gland et la citrouille ».

4. Pourquoi la métaphore ?

Plus Valéry pense, plus il écrit — et on n'est pas à court de pièces à conviction pour l'illustrer. Son rapport essentiellement agoniste à la langue, justement placé sous le signe du « Gladiator », se marque certes d'une plus-value dans l'écriture, supplément dont toute lecture devrait tenir compte. Orphée démembré, même recomposé avec les sutures de la rhétorique, n'est pas Orphée, *Gestalttheorie* oblige, mais plus qu'Orphée. C'est ce supplément qu'il faut cibler.

Valéry est aussi un sujet d'écriture, tout hanté qu'il est par la catégorie de la réflexivité. La subjectivité reste chez lui au moins dans une voix particulière et littéraire, à témoin la tentative réactive de l'approche d'un « Moi pur », moi apuré de ce qui fait d'ordinaire tout moi, et positivement l'expansion de la « voix » qui lui fait balancier et envahit tous les domaines, de la conscience à l'intersubjectivité, en passant par le style, cette voix de l'individualité même qui s'abolit dans le travail du philosophe et dont Valéry tente de sauver la part. On s'intéresse depuis peu à la question littéraire dans la forme des *Cahiers*, à travers

notamment la question de la prose, dans ce qui en est dit bien entendu, mais aussi, et c'est plus novateur, dans ce qui en est fait ⁶⁶.

C'est là que la forme de la métaphore montre sur deux points de métacritique précis tout l'intérêt qu'elle peut avoir pour Valéry ⁶⁷. Elle chevauche remarquablement le discours théorique et poétique ; elle soulève de façon aiguë la question de la créativité langagière, tout en offrant sur elle un angle d'observation concret ; elle témoigne d'une conception particulière du langage, en ce qu'elle questionne la relation entre les mots et les choses, soulevant les problèmes de la référence, de la prise de parole et bien sûr de l'interprétation. Intuitivement, et à titre tout à fait programmatique, la métaphore nous paraît donc à même de remplir les trois étapes suggérées par Bastet pour l'approche du Système :

« [...] Primo] préciser la genèse, la chronologie, les matériaux, le fonctionnement et les corrélations des divers concepts opératoires que Valéry a mis [...] en œuvre pour se rendre perceptibles à lui-même les mécanismes de l'esprit. [Secundo] S'interroger [...] sur la cohérence interne, l'efficacité et la valeur d'avenir de ces tentatives pour inventer, par analogie, des méthodes, des langages, des points de vue. [Tertio] explorer plus avant les structures inconscientes et les développements imaginaires de la théorisation abstraite » ⁶⁸.

Elle s'enrichit cependant, par ce qu'elle entre pour compte dans le poème aussi, de ces trois mêmes dimensions pour l'étude de la poésie : matériau et concept d'une écriture, elle porte par devers soi une vision des mécanismes de la

⁶⁶. Robert PICKERING, *Paul Valéry poète en prose. La prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Minard, 1983. Et dans un autre domaine : Judith ROBINSON-VALÉRY, « Dynamisme de la prose valéryenne », *Micromégas* 10 : 2-3 (mai-déc. 1983), p. 5-14. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « La quête de l'œuvre en prose », *Sud* (1988, « Valéry, la logique, le langage »), p. 157-174. Colin DAVIS, « Paul Valéry and the Truth of Prose and Poetry », *Orbis litterarum* 43 : 1 (1988), p. 260-269. Michel JARRETY, « Partages formels » dans *Valéry devant la littérature*, Paris, PUF, 1991, p. 249-298.

⁶⁷. On l'a déjà étudiée dans ses aspects heuristiques sur lesquels nous nous attarderons plus loin. Reino VIRTANEN, *L'imagerie scientifique de Paul Valéry*, Paris, Vrin, 1975. Andrea PASQUINO, I « Cahiers » di Paul Valéry, Rome, Bulzoni, 1979.

⁶⁸. Ned BASTET, « Approche du système. Table ronde », dans *Revue des Lettres modernes* 554-559 (1979), coll. Paul Valéry, n° 3, sous la direction de Huguette Laurenti, p. 205.

littérature, mais aussi de l'esprit, tels que Valéry se les représente. En tant que méthode, outil créateur, voire heuristique, la métaphore est source de poésie mais surtout témoin d'une productivité de la création, tant dans la structuration ou les catégories qu'elle met en jeu ponctuellement, que dans les possibles du langage sur lesquels elle joue en appelant des stratégies interprétatives précises. En tant que lieu d'une représentation, elle montre le cheminement implicite d'une imagination et une solution à la transmission de l'abstraction. Le champ qu'elle ouvre est donc immense et d'une pertinence critique très grande chez un auteur qui, comme Valéry, s'interroge inlassablement sur toutes les questions qu'elle articule.

Afin d'offrir un panorama représentatif, mais certainement pas un dernier mot, nous proposons une étude en plusieurs temps. Tout d'abord, nous signalerons brièvement la pertinence de la métaphore en ce qui concerne le rapport assez intime qu'entretiennent sur ce point les *Cahiers* et les poésies de 1917-1922. Il nous sera donné d'être revenu ensuite plus en détail sur l'interrogation valéryenne portant proprement sur la métaphore et ses corrélats les plus directs dans les *Cahiers* des années 1894-1900, en notant une stabilité remarquable à son endroit sur ce laps de temps et une ébauche de solution à quelques points de la nébuleuse problématique des métaphores. Il aura fallu auparavant déblayer quelque peu le champ d'étude tel que le définissent les théories concurrentes de la métaphore — quoiqu'il y ait là matière à plusieurs volumes. Nous nous bornerons quant à nous à signaler les impasses et les insuffisances, bien sûr en pointant les forces et les acquis, qui nous semblent rejaillir de quelque deux mille années d'une interrogation qui n'a connu de percées sensibles que dans les deux dernières décennies. Sur ce grand arrière-plan, formé de philosophes, rhétoriciens, sémioticiens, cognitivistes et linguistes, la formalisation valéryenne ne ressortira que mieux, surtout en ce que diverses

tangentes originellement théorisées par Valéry, singulièrement en-dehors de tout parti-pris disciplinaire, offrent des solutions personnelles à plusieurs apories de la recherche moderne.

Dans le second grand pan de cette étude, nous traiterons de la métaphore telle qu'elle s'actualise dans les poèmes et des problématiques qui en ressortent : la stratégie d'écriture propre à sa mise en œuvre et ce que son application systématique apporte de fertilité dans la création poétique valéryenne, son potentiel d'articulation du sens dans le poème, ou encore les résistances interprétatives qu'elle offre à la lecture, sur le point lexical précis de l'étymologie par exemple et de la dynamique du sens qui le sous-tend. Au palier de la phrase, son mélange de l'abstrait et du concret induit un éclatement de la référence et un chatoiement du sens qui se résout, au niveau du texte, par l'exigence d'une recherche de cohérence dans la lecture, recherche qui passe notamment par une démarche interprétative particulière à laquelle enjoint la mise en contexte des anomalies sémantiques qu'il convient d'intégrer pour atteindre l'interprétation globale du poème.

Enfin, dans le but de répondre au programme établi par Bastet, nous montrerons chemin faisant comment les poèmes ont approfondi la réflexion sur l'originalité et la découverte, où la méthode analogique, plus que purement combinatoire, se fait outil heuristique, instrument d'une philosophie de la connaissance et du corps, sans un instant cesser d'être partie prenante de la création littéraire. C'est cerner à partir de la pratique les aspects imaginaires de la théorie — à la source, mais aussi dans ses applications. À titre d'élément dans la méthode la métaphore et les opérations mentales qui la sous-tendent entrent en effet à part entière dans une poétique de la pensée. Les prolongements appliqués de la méthode imaginaire nous permettront ainsi de visiter deux activités valéryennes par excellence : la recherche de modèles, d'une part, et

d'autre part la pléthore sémantique à laquelle préside la méthode génétique et que la relation de Valéry avec le langage ne réfute jamais. Cette abondance sémantique sera cueillie à trois niveaux : dans l'écriture, dans l'écrit, dans la lecture. La métaphore sera alors envisagée comme ce qu'elle nous semble être au plus profond : l'instrument choisi d'une conscience accrue, critique et généreuse, des choses et de leur imagination, partant d'une acuité de perception plus grande du soi par soi, ce qui en fait à plus d'un titre un lieu valéryen privilégié.

I. Fondement d'une controverse : le sens littéral dans la connaissance

« [J]e soutiens qu'il n'y a qu'un géomètre et un sot qui puissent parler sans figures ».
Jean-Jacques ROUSSEAU, *La nouvelle Héloïse*, Paris, Flammarion, 1964, p. 234.

Nous voudrions proposer maintenant un cadre de référence qui permette de bien cerner les points sur lesquels les avancées et les controverses dans le domaine de l'étude de la métaphore insistent depuis quelque soixante ans, c'est-à-dire depuis Richards. Il s'agira, si l'on veut, d'une sorte de bilan ouvrant qui, sans prétendre à résoudre quelque problématique, soulignera quelques directions de recherche et leur originalité, et nous permettra par la suite de porter un regard critique sur la pratique métaphorique de Valéry. Si l'on a, dans le chapitre suivant, volontairement souligné deux aspects proprement valéryens de la métaphore et de la position de ce dernier sur les figures, nous avons jugé bon de ne pas présenter ici que deux points forts d'une branche plutôt linguistique qui s'intéresse à la question du mot et à la notion d'écart, dans une perspective principalement esthétique et théorique. Il y a comme des griefs que Valéry fait à cette interrogation rhétorique qui ne questionne pas ses postulats : d'abord une superstition du mot, qui le séduit assez pour un temps pour qu'il veuille rénover un langage-outil défectueux ; une fonction ornementale des figures qu'il revalorise comme moyen d'inscrire, *more metaphorico*, une généralisation sur les effets des langages. Ainsi qu'on le verra bientôt, ce sont les lieux par lesquels Valéry passe — il est d'ailleurs notable qu'il en sort assez rapidement, en avançant des

thèses tout à fait originales. Il ne s'arrête jamais au langage seulement pour s'y arrêter, mais pour tenter d'en dépasser les limites perçues. Mais que justement il s'inscrive en faux contre cet axe d'interrogation plutôt linguistique ne signifierait-il pas qu'il se rapproche d'autres positions ?

Dans le champ vaste de la métaphorologie, nous pouvons identifier et définir un axe de renouvellement radical qui a interrompu le long point d'orgues rhétorique mais n'a malheureusement pas apporté de certitudes formelles, du moins pas à ce jour. Issu de la philosophie dans un premier temps, pour trouver une assiette notable dans les développements récents des sciences cognitives ¹, toutes deux anglo-saxonnes, le courant philo-cognitivist ne pouvait pas se placer plus loin aux antipodes des surgeons de la rhétorique continentale dont nous aborderons les deux postulats principaux dans le chapitre suivant. Quant à soi, ce mouvement thématise directement l'opposition entre sens littéral et sens figuré — et par corollaire, mais par corollaire seulement, en vient aussi à rejeter les deux positions dont Valéry se démarque pour d'autres raisons. Il est curieux que la farouche opposition de ce courant récent ne soit nulle part notée dans les entrées encyclopédiques qui présentent la métaphore dans ses dimensions poétiques ², alors que par ailleurs ce courant-là adopte la stratégie distinctive de dialoguer avec la grande tradition — afin de l'infirmier. Jean-Pierre van Noppen

1. Bien que Lakoff soit linguiste, ses propositions se rattachent plutôt à la branche philosophique « molle » des sciences cognitives qu'aux méthodes linguistiques avérées — l'articulation et les catégories du langage sont visiblement en dehors du langage, selon lui. Ses travaux repiquent notamment le paradigme du cerveau comme machine et reprennent une psychologie des facultés qui discrétise la cognition comme il se fait en intelligence artificielle.

2. Henri MORIER, « Métaphore », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4e éd., Paris, PUF, 1989 [1961], p. 676-748 est absolument muet sur la question. George WHALLEY, « Metaphor », dans *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, sous la dir. d'Alex Preminger, Princeton, Princeton UP, 1986, p. 136-141, et Wallace MARTIN, « Metaphor », *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton UP, 1993, p. 760-766 exposent les vues de divers théoriciens sans jamais souligner les profondes incompatibilités qui existent entre elles. Gilbert CHAITIN, « Metonymy/metaphor », dans *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory*, sous la dir. d'Irena R. Makaryk, Toronto, University of Toronto Press, 1993, p. 589-590 mentionne une distinction en filigrane.

signalait justement, il y a seulement quelques annés de cela, dans son introduction à sa volumineuse compilation bibliographique :

« The cognitive role of metaphor now appears to be widely recognized. Psychologists see it as a critical component [...]. In the area of political thought and discourse, authors seem acutely aware of the distinction between the rhetorical, ornamental role of metaphor on the one hand, and its constructivist, heuristic function on the other.

But the notion and the study of metaphor in literary criticism seems to have been hardly affected by recent advances in metaphor studies »³.

Cela n'a pas vraiment changé depuis.

Il ne s'agit pas d'instituer un duopole commode dans un champ philo-linguistique qui est en fait plus riche en interrogations qu'on pourrait l'imaginer si on ne l'explore pas de près⁴. Mais il faut signaler qu'une controverse, parfois virulente, existe bel et bien qui tend à mettre en exergue ces mêmes postulats théoriques que nous allons soulever dans les pages qui suivent immédiatement.

Offrons rapidement une hypothèse pour expliquer cette méconnaissance ou ce dédain. La tendance de la branche lakoffienne, puisqu'au fond il est pratique de l'appeler ainsi, est de souligner l'origine de la métaphore : elle serait produite par la configuration inaltérable des infrastructures (culturelles, psychologiques, biologiques, neurologiques...) de la connaissance là où la rhéto-stylistique la situe dans l'ordre des artefacts linguistiques et notionnels relevant de l'inventivité

³. Jean-Pierre van NOPPEN, « Preface », dans *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications 1985 to 19[9]0*, Amsterdam, John Benjamins, 1990, p. 3.

⁴. L'exploration s'étend notamment à la pertinence et au rôle de la métaphore en éducation, bien sûr, mais aussi en immunologie, dans les sciences de l'administration, le traitement de la schizophrénie, l'ecclésiologie, les litiges sur la garde des enfants (Anne Rose, « Metaphors in Child Custody Mediation » dans *Metaphor : Implications and Applications*, sous la dir. de Jeffery Scott MIO et Albert N. KATZ, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, p. 85-98)... chez les patrons, les drogués, les avocats et les malvoyants...

verbale ⁵. Elle rejette aussi vigoureusement la notion d'écart, puisque celle-ci rejaillit de la distinction entre sens littéral et sens figuré, et la ramène à la dimension unique de ce que les productions humaines illustrent nécessairement et toutes de la même manière un état de fait du mental. Ces deux dernières positions minent bien entendu les découpages établis par une grande tradition : de façon externe, on opère un nivelage des formes car la littérature, voire la langue, n'est en rien différente de toute autre production sémiotique, et surtout d'aucune autre production langagière ; de façon interne, il n'y a plus à distinguer entre les genres littéraires sur la base de l'expression, stratégie qui a historiquement été bien plus fructueuse que toute tentative de distinction par le contenu. Cela explique certainement, plus que la scission certes franche entre deux champs d'activité bien distincts, le relatif silence de la critique littéraire contemporaine sur la question, au lieu de tenter de récupérer ce qui s'est fait récemment et d'en tirer des observations utiles pour sa propre évolution ⁶. Valéry, nous aurons l'occasion de le constater de façon flagrante, ne se prive pas de traiter ainsi la connaissance de son temps.

Mais pour passer des raisons d'une absence aux postulats qui forment le substrat des considérations cognitives de la métaphore, établissons un relevé des thèses fortes que proposent les cognitivistes lakoffiens ⁷. Nous noterons huit

⁵. « Selon Berne-Joffroy, là où Stendhal diffère des rhétoriciens modernes, c'est-à-dire, de Paulhan et de Valéry, c'est lorsqu'il croit que la pensée forme le langage, et non pas que les figures de langage forment la pensée », Suzanne NASH, « Jean Paulhan lecteur de Valéry », *Littérature moderne* 2 (1991), p. 123n.35. Berne-Joffroy rejoint donc la distinction faite par Gilbert CHAITIN, *op. cit.*, p. 590.

⁶. Pour un bilan sur la position originale de la sémiotique, qui a initié ce débat, par rapport à l'institution et aux modèles des sciences cognitives, François RASTIER, « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica* 23 : 2 (1996), p. 11-52. Rastier essaie justement de caractériser la conception spontanéiste du sémiotique dans les grandes tendances des recherches cognitives (voir *infra*).

⁷. Nous établissons une synthèse d'après les débats pertinents dans le volume : Andrew ORTONY (sous la dir. de), *Metaphor and Thought*, 2e édition, Cambridge, Cambridge UP, 1995 [1993], et quatre articles : Marcel DANESI, « Language and the Senses : New Directions in Linguistics », *Semiotic Review of Books* 1 : 1 (janvier 1990), p. 4-6 ; John M. Kennedy,

points, que nous commenterons brièvement au fur et à mesure afin de noter l'incidence de telle position sur notre optique.

1) Sa nature

<i>Rhétro-stylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
La métaphore est un phénomène de la langue. C'est un ornement optionnel de l'expression, un fait de parole.	La métaphore est la monnaie courante de la pensée. C'est une composante organique de la cognition, un fait mental.

Nous avons traité l'essentiel de cet aspect dans ce même chapitre. Soulignons toutefois que la position philosophique trouve son origine dans les écrits de Nietzsche, qui ont passablement influencé Valéry sur d'autres aspects⁸. À la théorie déviationniste normalement offerte par les stylistiques,

« Focusing on Metaphor », *Semiotic Review of Books* 1 : 3, p. 4-6 et Frank NUESSEL, « Art and Metaphor », *Semiotic Review of Books* 1 : 3 (septembre 1990), p. 6-8 ; Frank NUESSEL, « Metaphor and Cognition : A Review Essay », dans *Metaphor, Communication, & Cognition*, sous la dir. de Marcel Danesi, Toronto, Toronto Semiotic Circle, coll. Monograph Series, n° 2, 1987, p. 9-22. Nous nous inspirons aussi – assez librement d'ailleurs – de la carte mentale des théories de la métaphore, notamment dans les sciences cognitives « dures », que trace Tony VEALE, *A Survey of the Metaphor Field* (en ligne à : <http://simpri1.compapp.dcu.ie/~tonyv/tonyv.html>). Veale sépare les deux factions en littéralistes (ceux et celles qui défendent la scission traditionnelle entre littéral et figuré) et figuralistes (qui assument la primauté du langage figuré dans la représentation). Nous simplifions donc et regroupons les thèses autrement, tout en les complétant – selon leur validité plus grande dans le champ rhétro-stylistique et, d'autre part, celles fort novatrices que proposent les philosophes et psychologues anglo-saxons. Il va sans dire que cette schématisation, si elle peut faire prendre conscience d'un contentieux, se donne pour ce qu'elle est. Certains chercheurs adoptent des positions mixtes, voire dépassent heureusement le débat (Ricœur). On notera aussi dans les pages qui suivent l'absence de la sémiotique, qui problématise cette dichotomie, et de l'herméneutique, qui s'intéresse peu, dans son ensemble, à la forme linguistique dite métaphore dans l'interprétation. Voir les références révélatrices de l'article de Anselm HAVERKAMP, « Beyond Rhetoric Theories of Metaphor », *Texte* 3 (1984), p. 241-260.

⁸. L'excellent article de Paul CANTOR, « Friedrich Nietzsche : The Use and Abuse of Metaphor », dans *Metaphor : Problems and Perspectives*, sous la dir. de David Miall, Brighton, Harvester Press, 1982, p. 71-88 et S. KOFMAN, *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, 1972

mais que même des linguistes professionnels défendent encore vaillamment⁹, les psychologues opposent une théorie naturaliste qui réoriente significativement le débat. On prendra utilement connaissance des nombreuses proclamations de l'ouvrage fondateur, *Metaphors We Live By*, qui jette le gant et consacre la séparation des champs linguistique et psychologique¹⁰. Il faut noter que si pour les premiers la métaphore n'est rien que mise en forme, les seconds ont fort peu à dire sur le support même de la signification, sur ce qu'est vraiment la métaphore. Lakoff, à qui la sous-branche des cognitivistes qui traitent la métaphore se réduit presque, tourne trop souvent à un panégyrique implicite des ressources du mental. Ce dernier semble si retors qu'il se défie même des perversions sémantiques que l'intelligence réflexive a du mal à saisir. Lakoff oublie par trop ce dernier agent, difficilement discrétisable en modules.

En fait, ce qui fait problème dans la position cognitiviste contemporaine à partir de là, outre que la métaphore est pour elle un point assez mineur, c'est justement que le rapport entre le langage et la cognition n'est jamais vraiment interrogé : on les pose comme séparés, sans se soucier de ce que la représentation mentale est appelée à avoir des bases linguistiques, au moins dans la connaissance des signes verbaux. Que, dans la pratique, quand les

font utilement le point et permettront de remarquer des parallèles frappants. Un texte est présenté par Philippe LACOUE-LABARTHE et Jean-Luc NANCY, « Friedrich Nietzsche : rhétorique et langage », *Poétique* 5 (1971), p. 99-142.

Pour Valéry, voir les textes sur Nietzsche regroupés dans « Lettres et notes sur Nietzsche », *Valéry, pour quoi ?*, sous la dir. de Michel Jarrety, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 9-54. Édouard GAËDE, *Nietzsche et Valéry. Essai sur la comédie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1962 reste l'autorité dans le domaine. Jean-Michel REY, *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil, coll. La librairie du XX^e siècle, 1991, p. 89-136 consacre deux chapitres à Nietzsche mais passe Gaède, comme cette problématique, sous silence.

⁹. Cf. la dispute de K. HAMMER, « Metaphor and Symbol as "Deviant" Language », *Studies in Language* 3 (1979), p. 209-228.

¹⁰. George LAKOFF et Mark JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecercle, Paris, Minuit, 1985 [1980]. Andrew ORTONY, « Why Metaphors are Necessary and Not Just Nice », *Educational Theory* 25 : 1 (1975), p. 45-53 avait lancé l'idée (et un débat : voir « A Reply to my Critics », *ibid.* 26 : 4 (1976), p. 395-398).

sciences cognitives se tournent vers la facture des signes, diverses incohérences se fassent jour est franchement révélateur de la faiblesse théorique de certains postulats.

Il faut bien sûr observer que ce rapport langage-pensée est crucial dans tous les écrits de Valéry — c'est un des lieux préférés de la partie « Psychologie » des *Cahiers*. La médiation de l'un à l'autre est abordée de front, et soulève bien des difficultés tout au long des pages des *Cahiers*. C'est nous semble-t-il cet exercice de médiation et ses difficultés dans la sphère poétique qui enjoignent Valéry à y rentrer pour trouver la solution à plusieurs apories de la raison pure. Lui plaquer une stylistique ou un cognitivisme revient à fausser légèrement, dans un sens ou dans l'autre, le projet valéryen.

2) Son opération

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
La métaphore est une anomalie périphérique, un artifice et une exception dans l'usage. Elle traduit le sens littéral en s'y substituant.	La métaphore est centrale au langage, ainsi que normale, naturelle et incontournable dans la cognition. Elle présente une réalité autrement inexprimable.

Diamétralement opposées à la conception substitutionniste, les conclusions de plusieurs travaux localisationnistes ont pu montrer que le sens figuré est traité dans les mêmes régions corticales que le sens littéral, et que les métaphores dites visuelles ne sollicitent nullement les zones du cerveau chargées de la perception oculaire. Du point de vue du cerveau, sens figuré et

sens littéral sont bonnet blanc et blanc bonnet. De là à normaliser la métaphore et à la ramener au traitement normal des percepts, Lakoff et ses épigones ne se sont pas privés de sauter le pas. Il fallait pourtant bien lui trouver sa spécificité — ce qui explique que pour ces cognitivistes la métaphore se soit retrouvée déléguée à exprimer, non par des moyens détournés, mais bien par les mêmes procédures, une réalité autre. Il y a métaphore par nécessité, lorsque les choses ne sont pas dans l'ordre des choses connu comme normal. On apprend à métaphoriser en même temps que l'on apprend à savoir vivre ¹¹.

Black et Beardsley ¹² avaient auparavant noté que s'il y a métaphore, ce n'est justement pas pour qu'elle puisse être réduite sans perte au littéral. Beardsley parlait d'une « torsion » intensionnelle qu'il fallait nommer, là où Black se contentait de relever le manque de suite de la vue substitutionniste. En valorisant ce que la métaphore fait, plutôt que ce qu'elle remplace, ils ont tous deux ouvert la voie à la considération des valeurs heuristiques propres à la métaphore que Lakoff a abondamment soulignées après eux. Mais ce faisant ils ont tendu à en évacuer, inversement, les valeurs esthétiques, ce qui a conduit à l'opposition suivante.

Pour Valéry, nous avons laissé entendre que sa valeur heuristique est vue comme capitale, mais que de toute façon les figures ne sont nullement les

¹¹. Il est impossible de ne pas mentionner Vico sur ce point. Voir : Umberto ECO, « Metaphor », dans *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, sous la dir. de Thomas Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, vol. 1, p. 542-543 et Aldo D'ALFONSO, « Metaphor and Language Learning : A Vichian Perspective », dans *Giambattista Vico and Anglo-American Science. Philosophy and Writing*, sous la dir. de Marcel Danesi, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, p. 51-61.

¹². Max BLACK, *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell UP, 1962 [1954], p. 30-37. Monroe BEARDSLEY, « The Metaphorical Twist », *Philosophy and Phenomenological Research* 22 (mars 1962), p. 293-307. Contra : A. M. PAUL, « Metaphor and the Bounds of Expression », *Philosophy and Rhetoric* 5 : 3 (automne 1972), p. 143-158.

Une autre voie philosophique a tenté de reconfigurer l'ontologie traditionnelle M. L. JOHNSON et G. W. ERIKSON, « Toward a New Theory of Metaphor », *Southern Journal of Philosophy* 18 : 3 (automne 1980), p. 289-299.

avatars phénoménaux d'un sens littéral. Il est donc peu surprenant que la métaphore, si sous certain rapport elle s'avère être dans les *Cahiers* un simple moyen de découverte, reste aussi une manière esthétique de penser la pensée. Cela est tout aussi vrai dans les poèmes, où elles ne se réduisent pas à une somme d'agrément : leur forme impose, ce qui donne du sens d'une manière définie et offre une voie à la réflexion.

3) Son effet

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
La métaphore est créatrice. Elle concrétise la capacité du langage à se renouveler. Du fait de sa forme poétique (vive) prééminente, elle relève de l'imaginaire.	La métaphore est expérientielle. Elle est un moyen pour nous comprendre nous et notre monde. Du fait de sa forme courante (morte) ou scientifique prééminente, elle relève de la psychologie expérimentale.

Quand on a eu noté que la métaphore fonctionnait du point de vue du cerveau comme toute autre forme linguistique, la vue stylistique s'est trouvée questionnée dans sa manière de prôner une esthétique qui n'osait pas dire son nom. Les philosophes et psychologues ont préféré appuyer sur les métaphores quotidiennes ou scientifiques, non pour souligner leur mignardise ou valoriser son agence dynamique dans l'évolution du sens, mais plutôt pour souligner les mérites d'une voie de la connaissance qui avait été négligée. Ils glanent leurs exemples dans la conversation courante, le dictionnaire, ou les inventent au besoin. La métaphore poétique n'a notamment plus aucune spécificité. La poésie se trouve, au sens fort, systématiquement alignée sur le langage courant, en un

excès qui va dans le sens inverse de celui de la stylistique et banalise toutes les formes génériques du langage ¹³. Dans ce mouvement éliminativiste, les lakoffiens ont délaissé la dimension de l'esthétique et l'imaginaire ¹⁴ et finalement nivelé la pensée à sa dimension basse de traitement/reconnaissance, renouant avec l'évacuation des émotions par le comportementalisme. Par contre il est bon d'y reconnaître que le langage n'est pas une entité agissant seule sur laquelle nous n'avons aucune prise, comme une faculté de l'imaginaire qui n'admettrait aucun découpage. Replacé dans son milieu naturel, celui des pratiques, on peut mieux le voir à l'œuvre.

Richards, dont philosophes et psychologues qui se réclament de cette vue disent prolonger les observations « interactionnelles » de la métaphore, avait pourtant clairement délimité ces écueils. Il comprenait la pensée autrement, et tirait pour cela tous ses exemples de Shakespeare, Coleridge ou Eliot, entendait sans équivoque comprendre le langage lui-même, signalait aussi « l'immense variété des modes d'interaction entre pensées co-présentes ». Il se bornait à prévenir contre « l'habitude de distinguer entre la compréhension littérale et la compréhension métaphorique » alors que d'autres modes d'interprétation devraient être considérés ¹⁵.

Valéry quant à lui oscille entre ces deux positions : s'il ne dédaigne pas de se ranger à un étymologisme suranné, pour le réactiver en poésie notamment, il est tout aussi fasciné par les problématiques observables et « expérimentables ». Les laboratoires de savants l'attireront toujours. Le rêve et la psychologie lui

¹³. Pour George LAKOFF et Mark TURNER, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, Chicago UP, 1989, il n'y a plus de littérature.

¹⁴. Le psychologue Raymond GIBBS, *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 260-261 le déplore et fait une mise au point dont l'absence est remarquable chez les linguistes cognitivistes.

¹⁵. I. A. RICHARDS, *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford UP, 1965 [1936], p. 93 et p. 134 [nous traduisons].

offrent ainsi un vaste terrain d'enquête. D'autre part, il se complaît à tenter les formulations scientifiques en forme de métaphore, sans exclusives quant à la littérature ou la science, jusqu'à parler du poème comme d'une machine à vapeur. Dans cette dimension, la science n'est pas pour lui au-delà des marches de la poésie, dans sa valeur créatrice au moins.

4) Sa nécessité

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
Le langage naturel a par ailleurs des ressources qui lui permettent de tout exprimer littéralement.	La métaphore est l'agent dynamique d'un enrichissement conceptuel et représentationnel nécessaire.

De la position stylisticienne précédente à cette dernière, il n'y a plus de garde-fou qui permette de maintenir que la métaphore soit nécessaire. Disparue cette distinction entre littéral et figural, la stylistique n'aurait plus de moyen de décrire la métaphore comme elle le fait. Pousser trop loin la complémentarité entre littéral et figural conduit à normaliser la métaphore par résorption formelle : ce n'est plus qu'une bosse et un cahot sur la voie royale du sens normal. Cela explique de façon certaine les positions de Searle – non ses motivations — ou de Davidson sur le sens littéral ¹⁶. Hausman sépare pour cette raison les deux camps à partir de ce point précis et les nomme

¹⁶. John SEARLE, « Metaphor », dans *Metaphor and Thought*, 2e édition, sous la dir. d'Andrew Ortony, Cambridge, Cambridge UP, 1995 [1979], p. 83-111. Donald DAVIDSON, « What Metaphors Mean », *Critical Inquiry* 5 : 1 (janvier 1978), p. 31-47 adopte la vue originale que la métaphore n'a pas d'autre sens que littéral car ce qu'elle dit n'est dit que littéralement.

« originistes » et « réductionnistes »¹⁷. Il observe justement que ce n'est pas tant pour décrire la métaphore que pour saisir son dynamisme très important, sa nécessité dans la connaissance, que les originistes promeuvent l'option de droite¹⁸. Ils observent surtout que la métaphore permet de définir l'inconnu et le nouveau en termes familiers et reconnaissables¹⁹. Fónagy l'a montré de manière notoire à propos de la phonétique : dans le dernier chapitre de sa célèbre étude, il écrit que les domaines scientifiques sous-conceptualisés passent par une description métaphorique imparfaite avant de se mieux formaliser²⁰.

17. Carl R. HAUSMAN, *Metaphor and Art : Interactionism and Reference in the Verbal and Non-Verbal Arts*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, p. 24, qui fait suite à « Philosophical Creativity and Metaphorical Philosophy », *Philosophical Topics* 12 (1981), p. 193-211.

18. Dans la lignée de H. MEYER, « On the Heuristic Value of Scientific Models », *Philosophy of Science* 18 (1951), p. 111-123 et des travaux de Thomas Kuhn et de Mary Hesse. Voir : D. RAMBAUDI, « Linguaggio metaforico e scoperta scientifica », *Giornale di metafisica* 30 (1975), p. 641-656 ; R. H. BROWN, « Métaphore et méthode — Logique et découverte en sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie* 62 (1977), p. 61-73 ; Dedre GENTNER, « Are Scientific Analogies Metaphors ? », dans *Metaphor : Problems and Perspectives*, sous la dir. de David Miall, Brighton, Harvester Press, 1982, p. 106-132 ; Gary SHANK, « Metaphor as a Semiotic Research Tool », dans *Semiotics 1984*, sous la dir. de John Deely, Lanham, University Presses of America, 1985, p. 419-424 ; Gregory RUBANO et Philip ANDERSON, « Reasoning and Writing with Metaphors », *English Journal* 77 : 8 (1988), p. 34-37.

Le petit article de George LAKOFF, « Metametaphorical Issues. The Meanings of Literal », *Metaphor and Symbolic Activity* 1 : 4 (décembre 1986), p. 291-296 réfute pas à pas les hypothèses « réductionnistes » à propos du sens littéral.

19. Lorsqu'Eco aborde la fonction cognitive de la métaphore (« The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics », *Poetics Today* 4 : 2 (1983), p. 232-235), il déforme Aristote en ne s'appuyant que sur la *Poétique* et la *Rhétorique* et fait de lui un curieux précurseur. Aristote n'est pas un tenant de la vue cognitive ; la métaphore est même logiquement proscrite dans la recherche. « J'ajoute que si, dans la discussion dialectique, on doit éviter les métaphores, il est tout aussi évident qu'on ne doit pas non plus se servir dans la définition ni de métaphores, ni d'expressions métaphoriques, sinon la dialectique devrait aussi employer des métaphores » (*Seconds analytiques*, II, 13. ARISTOTE, *Organon IV. Les seconds analytiques*, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1987, p. 225). « Il est sage de supposer que chaque fois qu'une question semble intraitable, c'est qu'elle requiert une définition, ou alors possède plusieurs sens ou un sens métaphorique [...] Lorsque ceci est tiré au clair, alors notre tâche est clairement de définir ou d'apporter une précision » (*Topique*, VIII, 3 [nous traduisons]). « D'ailleurs les autres objets ne peuvent provenir "des" Idées dans aucun sens où l'on entend d'ordinaire cette expression "de". Quant à dire que les Idées sont des paradigmes, et que les autres choses en participent, c'est prononcer des mots vides et faire des métaphores poétiques » (*Métaphysique*, XIII, 5. ARISTOTE, *Métaphysique*, vol. 2, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1991, p. 216). La *Topique* fait même de l'emploi des métaphores un point de critique scholastique (VI, 2. VII, 4 et VIII, 3. Aussi *Physique* II, 6 et *De l'âme* II, 8 [420a]).

20. Ivan FONAGY, *La métaphore phonétique*, Ottawa, Didier, coll. Studia Phonetica, n° 16, 1981 [1963]. Voir aussi une série d'applications fascinantes qui vont exactement dans le

À la lumière de ce désaccord, on s'aperçoit que c'est exactement la seconde stratégie qu'on épouse chez Valéry. Tout d'abord, il faut relever les métaphores qui pullulent dans le langage et préciser les formulations — se rapprocher d'un littéral qui est vu comme possible donc. Tenté un temps par la formulation mathématique, ou par la manie des sigles, il adopte dans un second temps l'expression plus labile de la métaphore comme une des formes du métalangage. La métaphore lui permet de trouver, certes, en établissant des rapprochements entre tel ou tel domaine, mais elle permet de formaliser aussi. Elle constitue par conséquent une étape cruciale dans le développement de la pensée. Et justement Valéry, c'est sa précurtivité constante, aborde les domaines sous-théorisés de son époque (tant la poétique que la psychologie, celle de la réflexion et de la compréhension). Il ne faut donc pas être surpris de la richesse des métaphores valéryennes, voire de leur anarchie relative, car les combinaisons donnent lieu à des possibles quasiment infinis. Ne pas s'étonner non plus de l'inconstance aux modèles que proposent ces métaphores : elles ne sont que des formalisations transitoires.

5) Sa reconnaissance, sa connaissance

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
<p>On reconnaît une métaphore par rapport à la réalité : elle crée de l'abstraction intellectuelle. Elle structure l'expérience car elle permet de noter un décalage entre la réalité et sa perception.</p>	<p>La métaphore est transparente : elle exploite tout simplement les données communes du sensorium et du système cognitif. Elle rend compte d'une structuration supérieure de l'expérience.</p>

On peut avancer que la notion du décalage entre le réel et sa formulation est centrale à la reconnaissance des figures depuis Aristote : c'est la condition de félicité incontournable des métaphores ²¹. Et depuis la marque de l'intelligence est dite d'être capable de voir les ressemblances en esprit. Le surcroît d'abstraction que note Aristote a constitué la base de l'enseignabilité des métaphores — on peut les décrire et s'y entraîner — au moins jusqu'à Richards, qui parle encore de les « maîtriser » par l'exercice de la culture ²². Il est donc quasiment révolutionnaire que les développements récents ont perçu que la métaphore relevait d'un innéisme absolu et ont attribué sa réussite à ce qu'elle exploite une expérience physique commune et même transculturelle (dans les langues indo-européennes par exemple).

Divers travaux ²³ sur la structuration mentale de l'expérience par les perceptions et sensations corporelles ont effectivement accordé à la métaphore

21. Samuel LEVIN, *Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1977 s'y tient encore strictement malgré ses innovations.

22. I. A. RICHARDS, « The Command of Metaphor », dans *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford UP, 1965 [1936], p. 115-138.

23. Mark JOHNSON, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 (Johnson donne lui aussi une liste des conditions qu'une sémantique dite cognitive devrait remplir, p. 190-193). Eve SWEETSER,

un base concrète qui n'a plus grand chose à voir avec l'intellection ²⁴. Il nous semble que ces vues naturalisent d'une autre manière, biologique ou neuro-mentale, la manifestation d'une particularité sémiotique qu'ils se gardent d'expliquer en tant que telle.

Encore une fois, nous voyons que c'est un point sur lequel Valéry lui-même bute. S'il adopte la théorie intégrative de Corps — Esprit — Monde dans les années vingt, c'est pour tenter de surmonter l'impasse du Système mentaliste première manière. Il le fait toutefois sans corporalisme, car tout n'est pas ramené au corps. Nous pensons que cette évolution se justifie par une lente prise de conscience de la dimension tangible de la perception médiée par le corps qui est parallèle à la pratique de la poésie. Les chapitres suivants tendront à essayer de le démontrer en plus de détail.

6) Son arrière-plan sémantique

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
La métaphore relève d'une relation hiérarchique sémantiquement codée entre un type et un cas d'espèce.	La métaphore crée une modélisation, un prototype pour une réalité qui excède le connaissable.

From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure, Cambridge, Cambridge UP, 1990, surtout p. 1-48.

²⁴. « Voir » est bien le mot, car Richards s'insurge contre cette tendance avant même qu'elle n'atteigne expression officielle. « You need see nothing while reading that, and the words certainly do not work by making you see anything » (p. 129), « For words cannot, and should not attempt to "hand over sensations bodily" ; they have very much more important work to do » (p. 130) et « to present language as working only through the sensations it reinstates, is to turn the whole process upside down » (p. 131), *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford UP, 1965 [1936].

La théorie porphyrienne du sens d'une part, basée sur une ramification en classes sémantiques disjointes, mais homologuées sur les objets mondains par une théorie de la référence ²⁵. Une macro-sémantique avant-gardiste basée sur l'inférence généralisée d'autre part ²⁶. Nous voyons encore dans ce débat une preuve de l'évacuation du réel et du réalisme qui est faite au profit du mental par les cognitivistes. Du réel tout d'abord : l'occurrence est automatiquement abstraite sans relation avec son entourage ou son contexte ; une fois prototypée, elle flotte dans la mémoire. Du réalisme ensuite : le système défendu n'est structuré par aucune opposition, ce qui tourne le dos à toute la science moderne du signe. Mais il importe peut-être plus ici, pour ne pas entrer dans une querelle peu raisonnable, que dans un cas comme dans l'autre le système sémantique constitue une économie mnémonique substantielle.

À ce titre la réduction des possibles du réel à un nombre réduit de cas de figure représentationnels nous signale une vertu de la métaphore : son mécanisme propose un cadre méthodologique qui constitue une référence généralisable pour la pensée. Considérons brièvement chez Valéry l'existence de ce « prêt-à-penser ». Il est certain qu'un petit nombre de rapports métaphoriques organisent la réflexion valéryenne (nous observerons tantôt comment les rapports architecturaux lui permettent de penser la musique ou la poésie par

25. Umberto ECO, « Porphyrian Tree », dans *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, sous la dir. de Thomas Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, vol. 2, p. 740-746. Aussi : « L'arbre de Porphyre », *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, PUF, 1993 [1984], p. 94-105.

26. George LAKOFF, *Categories and Cognitive Models*, Berkeley, Institute for Cognitive Studies, coll. Cognitive Science Report, 1982. En grande partie repris et étendu dans le volumineux *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987 (surtout p. 5-154 ; p. 153-154 offre une synthèse). D. METZING, « Frame Representation and Lexical Semantics », dans *Word, Worlds, and Contexts*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1981, p. 320-342. P. JOHNSON-LAIRD, *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Cambridge, Cambridge UP, 1983 en donne l'expression la plus achevée.

exemple). Dans la mesure où tous les arts comme les sciences ont en commun un mode d'existence tangible dans leur manifestation sémiotique, Valéry peut y enquêter et tenter d'y découvrir — de haut en bas — par le visible ou l'audible, une manifestation concrètement métaphorisée des processus mentaux. Il peut aussi se déplacer horizontalement et s'essayer à souligner les rapports de tel art avec tel art — de ce genre de transfert, les *Variété* ne sont pas avares. En ce sens, ce genre de déplacement se fait stratégique, mais aussi comme raison facile de l'accès au mental. Que justement Valéry ait pu modéliser dans ces deux directions signale bien que la structuration du sens est utilisée par lui à son avantage. Nous pensons que ce sont les rapports de la langue du type de ceux de la case de gauche que Valéry exploite dans un premier temps pour se constituer sa méthode, un prototype, si l'on voudra, similaire à ce que l'on propose à droite. Une fois la stratégie métaphorique développée, il détient une très utile machine à penser qui lui permet de s'appliquer à divers domaines avec une réussite souvent remarquable. Si dans le détail cela foire parfois un peu, c'est bien la preuve que la méthode généralisatrice ainsi découverte ne crée pas un spécialiste de tous les domaines, mais permet de saisir efficacement certains points de théorie particuliers à de nombreux champs qui s'illustrent dans le sensible.

7) Sa composition sémantique

<i>Rhétostylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
On peut décomposer le sens d'une métaphore en primitives componentielles.	La métaphore résulte d'une interaction de domaines préconstitués qui organisent notre vision du monde (ex. la dispute est une sorte de guerre)

Mais redescendons vers le concret. L'analyse componentielle, dans le sillage de Greimas, a connu un franc succès auprès de la nouvelle rhétorique ²⁷. On a pu tenter d'en faire, telle quelle, une théorie globale du sens alors qu'elle est de prime abord une représentation symbolique de la signification, ou plus pratiquement, puisqu'elle constitue de ce fait une méthodologie rationnelle, l'adapter à divers objets, au surréalisme récalcitrant par exemple ²⁸. C'est encore Lakoff qui est à la source d'une contestation, à travers sa considération de ce qu'il nomme « métaphore conceptuelle » : un cas de métaphore où un domaine de l'expérience est projeté sur un autre qui lui donne sa cohérence ²⁹. Comme la mémoire à long terme est organisée par un petit nombre de prototypes, le processus métaphorique permet d'étendre le connu stocké en mémoire à l'inconnu qui se présente. On peut ainsi saisir, sans la moindre analyse, la notion du corps comme « contenant » de l'âme, la recherche de l'amour comme longue « quête », ou la notion selon laquelle certains préjugés ont « la vie dure », par exemple.

On peut être surpris de la sémantique qu'adopte Lakoff sur ce point. « Les concepts métaphoriques naturels ont une signification parce qu'ils sont fondés (a) sur des concepts qui ont une signification directe et (b) sur des corrélations faites par notre expérience ». Sur le comment du pourquoi : « La signification n'implique pas les seules structures mentales, mais la structuration de

27. En voir la critique que propose Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 200-219 (notamment p. 215).

28. E. NIDA, *Componential Analysis of Meaning*, La Haye, Mouton, 1975. I. HEDGES, « Surrealist Metaphor : Frame Theory and Componential Analysis », *Poetics Today* 4 : 2 (été 1984), p. 275-295. Voir aussi l'article de Michael Riffaterre sur la métaphore filée dans le surréalisme (*La production du texte*, Paris, Seuil, 1979, p. 217-234).

29. On consultera utilement le site internautique qui les répertorie : <http://cogsci.berkeley.edu/MetaphorHome.html>.

l'expérience même. Certaines sortes d'expériences sont préconceptuellement structurées du fait de comment est le monde et de notre façon d'être »³⁰. Il s'agit en fait d'une inférence généralisée, la mise en parallèle du monde avec l'esprit, dont le principe est préalablement induit pendant un trajet inverse : la vie dans le monde.

Précisons d'ores et déjà, sans parti pris théorique, que la sémantique cognitive semble fort peu à même de pouvoir traiter la formulation métaphorique. Sinon en bloc³¹. Elle nous paraît même incapable d'en représenter la complexité, dans les dimensions poly-isotopiques des poèmes de Valéry surtout, ou d'amorcer une solution au problème de l'interprétation. Il nous semble tomber sous le sens que la première approche a fait ses preuves pour l'approche de la mise en œuvre textuelle des métaphores ; elle inclut d'ailleurs la dimension des domaines d'inscription des primitives et paraît à ce titre moins exclusive. Enfin, elle problématise ouvertement les relations d'équivalence établissables entre composantes textuelles, contrairement à la conception de l'interaction de domaines « en vrac », et se prête à rendre compte de divers niveaux de figuration.

³⁰. Nous traduisons p. 292 et p. 302 du Chapitre 17, « Cognitive Semantics », dans *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 269-303. Le chapitre ne résout nulle part ce cercle cognitif vicieux et se termine au mode conditionnel.

³¹. Telle quelle du moins. Remaniée dans une optique linguistique, elle est à même de résoudre heureusement la question de l'écart, du fait de ce qu'elle innove sur le point précis de la catégorisation. Georges KLEIBER, « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française* 101 (février 1994), p. 35-56.

8) L'extension de son sens

<i>Rhétro-stylistique</i>	<i>Philo-cognitivism</i>
Une sémantique lexicale, même la définition du dictionnaire, suffit à l'explication d'une métaphore.	On ne peut comprendre une métaphore qu'en prenant en ligne de compte l'étendue encyclopédique du sens, et même le contexte étendu à englober les éthos culturels.

C'est certainement à Eco ³² que l'on doit la meilleure formalisation des problèmes que pose l'extension du sens sur laquelle joue la métaphore, et aussi d'avoir bon an mal an tranché, contre l'objectivisme, un débat dont la pertinence sémantique paraît de toute façon limitée ³³. Il semble illusoire d'établir des exclusives sur la seule base du lexique, mais étendre infiniment les extensions encyclopédiques du lexique n'apporte rien, du point de vue théorique — du fait que le sens est de toute façon construit par le texte ³⁴. Lakoff se range à la position

32. Umberto ECO, *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985 [1979], p. 99-111. « Metaphor, Dictionary, and Encyclopedia », *New Literary History* 15 : 2 (hiver 1984), p. 255-271. Eco mentionne en note l'article de John HAIMANN, « Dictionary vs Encyclopedia », *Lingua* 50 (1980), p. 329-357.

33. Les principaux acteurs en étaient Ruwet, Le Guern et Klinkenberg. On en trouvera un résumé dans Bernard MEYER, *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique*, Paris, L'harmattan, 1993, p. 49-53.

34. George DICKIE, « Metaphor », dans *Aesthetics : An Introduction*, Indianapolis, Pegasus, 1971, p. 131-140. M. BERGMANN, « Metaphor and Formal Semantic Theory », *Poetics* 8 (1979), p. 213-230. Janos PETÖFI, « Meaning, Text Interpretation, Pragmatic-Semantic Text Classes », *Poetics* 11 (1982), p. 453-491. Umberto ECO, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1993 [1984], p. 108-131. François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 251-263. Jean-Marie KLINKENBERG, *Le sens rhétorique*, Toronto, GREF, 1990, p. 153-161. François RASTIER *et alia*, *Sémantique pour l'analyse : de la linguistique à l'informatique*, Paris, Masson, 1994, p. 51 posent tous un critère de pertinence qui est réductible à la relation avec le contexte.

d'Eco pour une tout autre raison toutefois : la structure conceptuelle proposée par le dictionnaire exclut elle-même la métaphore en faveur du sens littéral ³⁵.

Observons, pour notre intérêt immédiat, que les sèmes en provenance de l'encyclopédie sont souvent activés par les métaphores, notamment en poésie. Prenons-en un exemple grossier chez Valéry : lorsqu'il appose « Hydre absolue » à « Grande mer » dans « Le cimetière marin » (H1, 151). Si le dictionnaire donne comme définition « monstre à plusieurs têtes » et « parfait », le contexte porte à entendre aussi par l'étymologie que fournit l'encyclopédie un jeu de mots sur la traduction grecque (on vient d'évoquer une chlamyde et il s'agit de la mer Méditerranée) de « *hydros* », eau ; et un autre sur « *ab-soluta* », déchaînée, qualificatif qui s'accorde à la mer dans les collocations courantes. La métaphore réarrange les sèmes récurrents pour susciter la personnification animiste de la « créature débridée et dangereuse » (en accord avec « délire », « ivre » et « tumulte », et la représentation culturelle d'une mer mangeuse d'hommes — « O combien de marins, combien de capitaines... »), mais aussi pour activer contradictoirement dans la représentation de l'eau le sème afférent de réviviscence continue (les têtes de l'hydre repoussent indéfiniment), en isotopie avec « remords l'étincelante queue », et bien plus en accord avec le sens du passage (« en rejaillir vivant », « tenter de vivre », « mer toujours recommencée »). Par ailleurs le truisme induit par l'isotopie des sèmes afférents, « eau complètement liquide » (en accord avec « chair bleue ») ajoute une possibilité humoristique ridicule que, si l'on connaît le goût valéryen du calembour, par encyclopédie encore, nul ne manquera de faire valoir. Ainsi qu'on le voit, même la limite du dictionnaire n'empêche rien à l'apparition de la première métaphore. L'encyclopédie permet par contre d'en tirer deux autres bien plus plausibles et confortées par le sens du poème. La

³⁵. George LAKOFF, *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, p. 171-173.

mise en rapport des trois réseaux permet en très peu d'espace de signaler une dualité vie-mort, et de dédramatiser par une pointe de ridicule un passage somptueux mais par trop grandiloquent. On aurait donc tort de s'arrêter au dictionnaire.

Conclusions

Ce qui ressort le plus vivacement de cette esquisse de nature morte du panier de pommes de discorde qu'est le champ métaphorique, que l'on pourrait ramener à un désaccord sur la nature du sens figuré, c'est peut-être que l'approche littéraire traditionnelle laisse de côté de nombreuses dimensions de la métaphore³⁶. D'autre part les prolongements cognitifs que nous avons soulevés dans les pages qui précèdent montrent que là où la linguistique abandonne ses acquis et se lance dans des territoires peu explorés, les hypothèses lancées se voient quelque peu manquer de consistance. Les observations de Lakoff, faites dans le but d'étendre la linguistique à une dimension qui a été historiquement peu valorisée par ses instigateurs, montrent notamment que quand la sémantique tente de se faire cognitive elle tend aussi à se laisser déborder par le sémantisme

³⁶. Quant à lui, Tony Veale (<http://simpr1.compapp.dcu.ie/~tonyv/conclude.html>) fait le bilan suivant des lacunes de la métaphorologie contemporaine : « i) Le conservatisme face au modèle d'interprétation pragmatique standard, et un refus conséquent des observations empiriques qui l'infirmement ; ii) Une considération pilotée par un credo anomaliste quant à son traitement, selon lequel les métaphores sont déclenchées dans un premier temps par une violation quelconque des contraintes sémantiques ; iii) Une considération de la métaphore pilotée par une vue réparatrice, notamment une substitution profonde au niveau sémantico-conceptuel ; iv) Un entêtement à faire de la métaphore une question de sémantique lexicale et lexicale seulement, et à soutenir que le recours à la connaissance mondaine contingente est superflue pour interpréter ; v) L'absence d'une infrastructure gouvernante/associante cohérente, de sorte que la systématité entre domaines/métaphores différentes puisse entrer en vigueur ; vi) Trop de crédit accordé à la mise en ordre taxonomique (l'illusion aristotélicienne) d'après laquelle les métaphores sont interprétées en relation avec une hiérarchie typicalisante applicable partout (ou avec un code de balisage) » [nous traduisons]. Nous avons proposé une critique raisonnée de tous ces points, mais pas toujours avec la même valeur que celle que leur donne le cognitiviste.

naturel et fragile du cognitivisme. Entre ces deux extrêmes plus ou moins difficiles à concilier en restant affilié à l'un ou à l'autre des paradigmes, la manifestation sémiotique de la métaphore reste dans l'ensemble la plus mal servie ³⁷.

Encore que cela dépende surtout des priorités que l'on se fixe. Comme l'observent élégamment les éditeurs d'un volume récent :

« With language, as with much of cognitive psychology, one can contrast an Aristotelian and Platonic approach to the understanding of the world. The Aristotelian approach emphasizes how one represents and presents external reality. The goal of the cognitive system is to perform these functions with efficiency and accuracy [...]. The Platonic approach, on the other hand, argues that our understanding of reality is at best a faint reflection of a more enduring truth. In effect, analysis of how we understand the world does not give us an indication of accuracy, but rather gives us insight into how our mind organizes the world » ³⁸.

La métaphore, jusqu'à il y a quelques années, avait habituellement été récupérée par la branche aristotélienne. Faut-il voir en la venue de la métaphorologie lakoffienne la parousie d'un platonisme sorti du purgatoire, invigoré par l'épuisement de la méthode inductive apporté par une observation empirique exigeante mais si généralisatrice dans ses grandes tendances qu'elle a peu à peu dilué la spécificité de son propre objet ? Alors que la démarche concurrente, essentialiste par nature mais confortée par la lassitude moderne vis-à-vis des discours de raison, permet d'ouvrir en un seul geste sur la myriade des

³⁷. Rappelons les mots de Culioli : « Toute analyse qui se fonde sur une théorie du langage qui ramène d'un côté à un sujet psychologique universel et d'un autre côté à une fonction du langage qui serait la communication "normale" dans une société "normale" est une analyse qui, tôt ou tard, glissera vers une conception strictement outillière du langage, conçu comme un extérieur et forcera à ne pas poser certains problèmes », cité par Pierre KUENTZ, « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », dans *Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 297, 1994, p. 232.

³⁸. « Preface », *Metaphor : Implications and Applications*, sous la dir. de Jeffery Scott Mio et Albert N. Katz, Mahwah [Nouveau Jersey], Erlbaum, 1996, ix. Valéry établit en substance la même distinction entre Platon et Aristote (1917-1918. CNRS6, 710. R1, 557).

occurrences mondaines ? La démarche ascendante voudrait faire de l'enquête sur la forme du langage le lieu et le moyen perfectible d'une intervention (on songe à l'ancienne rhétorique...). Le tournant cognitif des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix semble indiquer qu'elle ne peut ignorer la démarche descendante qui consiste à saisir entre deux intuitions la lueur d'une vérité, celle de nos limites et de notre conditionnement naturel. Il s'agit d'opérer finalement la synthèse de deux modes d'action du connaître.

Il nous a toutefois paru prioritaire de tenter d'y voir clair dans un champ particulièrement généreux en théorisations. Deux mille ans que la métaphore a été enchâssée au fronton doré des lettres et le jour n'est toujours pas levé ! Il fallait au moins essayer de dissiper cette impression de mystagogie, qui assaille celui ou celle qui découvre la métaphorologie et tend à décourager, même plus de vingt ans après l'effort fédératif de Ricoeur. Si le regroupement discutable, mais qui n'existe malheureusement pas sous une autre forme, que nous avons opéré ici ne fait que faciliter une entrée dans ce champ fécond, c'est déjà pour nous la marque d'un succès.

En dernière analyse, cette refonte présentative nous a permis de prendre conscience de la nécessité d'une forme raisonnée d'interdisciplinarité. L'analyse du langage et de la littérature ouvre pour Valéry, comme dans l'absolu de l'abstraction théorique, sur des questions de logique, de psychologie, de métacritique qu'on ne peut pas contourner sans fausser les cartes. Si dans un premier temps nous avons offert de brasser large dans le corpus des textes qui constituent le complexe valéryen, on conçoit sans peine, à l'issue de ce hors-d'œuvre théorétique, qu'il convient d'élargir aussi une affiliation théorique réduite qui ne permettrait que de faire des ponctions dans le projet qui rejaillit des travaux de Valéry. Peut-être faut-il avancer, pour les problématiques à considérer, des spécialisations de la fonction méthodologique. Le tout reste qu'à

l'issu de l'enquête chacune des dimensions de la métaphore ébauchées par les tenants de telle ou telle méthode devrait être abordée dans ses applications valéryennes, afin de mettre en valeur leurs spécificités. Une approche sémiotique de la métaphore poétique valéryenne, dont nous avons jusque là à peine évoqué les procédures, ne nous semble pas devoir logiquement exclure des considérations plus philosophiques ou cognitives, si l'on veut, sur sa valeur heuristique et son insertion dans la recherche valéryenne. Cet éclectisme nous paraît incidemment être le seul lieu d'où il serait possible de dépasser l'effervescence actuelle qui tend à remettre radicalement en question les acquis de plus de deux mille années de recherche. Y renoncer ne permettrait pas de traiter l'agence dynamique du processus métaphorique, ni de valoriser son adoption par un auteur qui ne veut pas seulement jouer sur les sens. On peut soutenir que le projet valéryen par lui-même y enjoint, dans ses réussites comme dans ses échecs. Celui d'un poète et poéticien, philosophe de la connaissance malgré lui que l'on peut citer *post hoc* comme un des initiateurs des sciences cognitives³⁹. Il nous engage à trouver un lieu de mariage car il a lui-même absorbé en partie les préoccupations et les agacements du cognitivisme le plus récent, sans forcément aller s'échouer sur les écueils que nous avons soulignés.

« Je voulais montrer qu'il serait infiniment profitable [aux philosophes] de pratiquer cette laborieuse poésie qui conduit insensiblement à étudier les combinaisons de mots non tant par la conformité des significations de ces groupements avec une idée ou une pensée que l'on prend pour devant être *exprimée*, qu'au contraire par leurs effets une fois formés entre lesquels on choisit.

En général, on tente "d'exprimer sa pensée", c'est-à-dire de passer d'une forme *impure* et mêlée de tous les moyens de l'esprit, à une forme *pure*, c'est-à-dire seulement verbale, et organisée qui se réduise à un système d'actes, ou de contrastes arrangés.

³⁹. « Paul Valéry [...] un précurseur nocturne, sinon prophétique, du moins emblématique, de l'inextricable que les sciences cognitives s'abiment à dénouer », Jean-Gabriel GANASCIA, *Les sciences cognitives*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1996, p. 113.

Mais l'art poétique conduit singulièrement à envisager les formes pures en elle-même » (H1, 1451).

Valéry le dit sans ambages. Toutefois sa façon singulière d'envisager les formes en elles-mêmes mérite qu'on y fasse un arrêt : nous traiterons donc dans le chapitre qui suit de quelques conceptions linguistiques valéryennes qui influent sur sa conception et son appréhension de la métaphore. Cette étude critique nous permettra de mieux comprendre sa méfiance vis-à-vis d'une linguistique qui se voudrait purement formelle.

II. Valéry face à deux conceptions linguistiques de la métaphore

« [A]ucune "structure" si minutieusement dévoilée ne suffit à rendre compte de la poésie. C'est en cela que, toute précieuse qu'elle est, la poétique de Jakobson demeure statique, parente du structuralisme (que Paul Ricœur appelle déjà "ancien") de Saussure et de Hjelmslev, voyant l'œuvre comme un modèle, une combinatoire. Et l'œuvre est *système*, mais elle est aussi à la fois l'antinomie résolue de la langue et de la parole, symbole autant que signe, intention, non seulement création mais créativité. Les mécanismes analysés par Jakobson en "microscopie" ne sont à eux seuls qu'une forme vide, le coquillage sans la mer, disjoints qu'ils sont de l'*intention poétique* ».

Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1970, p. 29.

À n'en pas douter, il fallait consacrer une partie d'un travail tel que celui qui est le nôtre à un balisage raisonné du champ d'étude de la métaphore. Non qu'il faille par là se contenter de sacrifier à une figure imposée du genre. C'est plutôt que ce balisage, à travers les fondements et hypothèses que chaque chercheur convoque afin de justifier sa démarche, nous semble étonnamment révélateur des points nodaux de la pensée de Valéry — qu'il ait ici buté sur une difficulté, qu'il se retrouve, là, obligé de s'aventurer dans un prolongement où se rencontre une pierre d'achoppement de telle ou telle branche de la recherche. À plus d'un titre, on peut provisoirement avancer que Valéry se débat avec les mêmes problématiques linguistiques que celles qui ont défié la recherche la plus traditionnelle comme la plus novatrice. À cette étape de notre travail, toutefois, nous signalerons uniquement quelques positions ponctuelles de Valéry, hors des grandes orientations qui leur donnent leur cohérence. Il suffit de convenir, avec

Bréal, que le sujet de la métaphore est « infini »¹, et ne pouvait en tant que tel que stimuler Valéry de très nombreuses manières. La richesse même de l'interrogation, dans le projet du Système comme sur le point précis de la métaphore, était appelé à l'atomiser à travers divers questionnements connexes, contigus ou complémentaires. C'est pourquoi un tel survol des théories, dont on peut espérer qu'il ira dans une direction similaire à la quête valéryenne, ou du moins qu'il lui fournira un repoussoir efficace, peut s'avérer être un outil heuristique puissant².

De plus, aujourd'hui que la métaphore interpelle d'autres chercheurs que les linguistes et philosophes qui opèrent dans le champ des humanités et devient un enjeu d'envergure chez les psychologues, à cause de son annexion dans le champ des recherches cognitives et de la neuropsychologie, il fallait signaler en quoi l'approche des uns et des autres se révèle fructueuse ou plus limitée. Valéry, malgré certains agacements et des redites, n'hésite pas à combiner telle et telle problématique si cela est à même de faire rebondir sa réflexion, de créer une vue nouvelle ou d'apporter une solution inédite. C'est peut-être la meilleure des applications de l'interdisciplinarité, pratique qui est essentielle au travail de Valéry à quelque époque qu'on le considère et dont nous verrons un aspect important. Une telle espèce de dialogue, entre disciplines mais aussi entre chercheurs, nous permettra d'atteindre une évaluation volontairement critique de ce que dégage telle ou telle vision — spécifiquement dans l'axe linguistique traditionnel qui a dominé l'étude des tropes. Bref, il s'agira tout au long de ce

1. Et non « *inexhaustible* » comme le dit Black, à la suite de Shibles. Cf. Michel BRÉAL, *Essai de sémantique (science des significations)*, Paris, Hachette, 1897, p. 316 (et non 1899, p. 115, ainsi que le signale Max BLACK, « More about Metaphor », dans *Metaphor and Thought*, sous la dir. d'Andrew Ortony, Cambridge, Cambridge UP, 1993 [1979], p. 19-40).

2. On pourra approfondir en consultant la brillante synthèse des principales théories que donne Raymond GIBBS, *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 208-264.

chapitre moins de répercuter que d'évaluer. En cela, la critique valéryenne des deux plus fortes positions linguistiques qui se tiennent sur la métaphore ressortira d'autant mieux dans son originalité, ses bizarreries ou ses lacunes.

Il existe cependant dans les pages que l'on va lire un biais auquel on pourrait faire objection : détailler l'ensemble des problématiques de plus de deux mille ans d'interrogation sur la métaphore dépasse de beaucoup la portée de ce travail et cela tombe sous le sens³. À plus forte raison en mentionner le détail n'est quasiment plus du domaine du faisable, et d'ailleurs les études se font au coup par coup depuis une quinzaine d'années, sous le format d'articles regroupés qui explorent chacun une direction différente⁴. Ainsi que le montre le survol du champ d'étude que l'on pourrait avec d'autres appeler métaphorologie, malgré une interrogation commune sur les voies de la signification, la problématisation est riche, nombreuse, étoilée ; l'observation détaillée et fourmillante ; les codicilles et autres correctifs, grands et petits, non plus que les désaccords de fond, ne sont

3. Comme on l'a signalé, le champ d'étude de la métaphore a explosé au cours de ces quarante dernières années. Voir les bibliographies importantes de Warren A. SHIBLES, *Metaphor : An Annotated Bibliography and History*, Whitewater, The Language Press, 1971 [Environ 3000 entrées, avec un excellent index]. J.-P. van NOPPEN, S. de KNOP et R. JONGEN (sous la dir. de), *Metaphor : A Bibliography of Post-1970 Publications*, Amsterdam, J. Benjamins, 1985 [4317 entrées] – que complète : Jean-Pierre van NOPPEN et Edith HOLS (sous la dir. de), *Metaphor II : A Classified Bibliography of Publications 1985 to 1990*, Amsterdam, J. Benjamins, 1990 [environ 3500 entrées].

4. Ainsi : Andrew ORTONY (sous la dir. de), *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge UP, 1993 [1979] [Vingt-sept articles]. René JONGEN (sous la dir. de), *La métaphore. Approche pluridisciplinaire*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 1980 [Cinq articles]. David S. MIALI (sous la dir. de), *Metaphor : Problems and Perspectives*, Brighton, Harvester Press, 1982 [Huit articles]. J. Van DORMAEL, M. SPEOLDERS et F. VANDAMME (sous la dir. de), *Metaphor*, Gand, Communication and Cognition, 1986 [Neuf articles]. Jeffery Scott MIO et Albert N. KATZ (sous la dir. de), *Metaphor : Implications and Applications*, Mahwah [Nouveau Jersey], Erlbaum, 1996 [Quatorze articles, tous très spécialisés].

Cette évolution dans le champ va de pair avec la création d'un périodique spécialisé, *Metaphor and Symbolic Activity* (désormais *Metaphor and Symbol*), lancé en 1986 pour prendre la relève de la *Metaphor Research Newsletter*. Il n'est pas sans importance que cette publication de langue anglaise, dans un domaine dont ils étaient absents il y a vingt ans, soit largement dominée par des psychologues. Voir : John M. KENNEDY, « Focusing on Metaphor », *Semiotic Review of Books* 1 : 3 (septembre 1990), p. 4-6, qui signale en résumé que la métaphorologie est susceptible de remembrer une discipline psychologique dont les branches ont été annexées régulièrement par d'autres, sans l'isoler à nouveau dans les impasses du comportementalisme et de l'opérationnisme.

pas rares ⁵. Par ailleurs tous les tenants et aboutissants de divers travaux synthétiques ne trouveront pas ici leur place, justement parce que comme l'interrogation générale de Valéry, leur empan est trop vaste pour être contenu par les bornes traditionnelles des disciplines. C'est le cas notamment du magistral effort de regroupement de Paul Ricœur, du renouveau offert récemment par Michele Prandi ou des mises au point plus anciennes de Max Black. Nous entendons ici d'abord donner un coup de pied dans la fourmilière que, pour aller vite, nous appelons linguistique, pour peu que l'on accepte la rhétorique comme une digne ancêtre de la science moderne. Et nous borner à montrer les points contencieux des branches théoriques qui se partagent l'enquête sur la métaphore, dans leur pertinence valéryenne. Nous serons guidés par une seule question : comment Valéry s'y relie, leur fait écho et les dépasse.

1. Fondement de la rhétorique : le mot

« Chaque fois qu'une rhétorique définit la métaphore, elle implique non seulement *une* philosophie mais un réseau conceptuel dans lequel *la* philosophie s'est constituée ».

Jacques Derrida, « La mythologie blanche », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972, p. 274.

Il est certain que les penseurs contemporains les plus proches de Valéry, ses âmes sœurs si l'on voudra, sont du point de vue de la métaphore Derrida et

⁵. « But whilst one may be forgiven for presuming that these two millenia of philosophical inquiry have also produced a diversity of thought of corresponding breadth, surprisingly, views on the phenomenon are readily classified relative to but a single point of debate : what, if it can truly be said to exist at all, is the nature of literal meaning, and what is its relation to figurality [?] ». Tony VEALE, « The Logic of Literal Meaning, Expressibility and Anomaly in Metaphor Comprehension », consultable à <http://simpr1.compapp.dcu.ie/~tonyv/logic.html>, 7 mars 1995. Veale utilise ailleurs cette distinction pour établir une carte raisonnée des positions théoriques saillantes de quelque quarante cognitivistes et informaticiens (voir *supra*).

Jakobson. Derrida dans le fond, parce qu'il manifeste avec certaines positions de Valéry que nous avons déjà évoquées des accords troublants ; Jakobson parce que dans la forme de son raisonnement, dans la précellence qu'il donne à l'expression synthétique voire formulaire d'une caractéristique du langage poétique, le linguiste présente avec Valéry une affinité élective flagrante ⁶.

Dans son interrogation sur la rhétorique qui est propre à la philosophie, Derrida forge le concept de « mythologie blanche ». Forger est peut-être un bien grand mot, si l'on considère qu'il désigne par là une conception dont Valéry a jeté les principes, fort tôt, même si il n'a pas donné à la chose le nom dont la baptise Derrida — le terme est emprunté à France. En fait, Valéry est même plus virulent : il ne s'agit pas seulement de s'élever contre le « blanchissement » de la philosophie, avec son rêve d'une concomitance entre sens propre et propreté, mais bel et bien de « nettoyer » la situation verbale (H1, 1316) ⁷. Cette conception derridienne centrale, puisqu'elle en autorise l'auteur à jouer ailleurs sur tous les sens, Valéry la formule sans la moindre équivoque : « La formation de figures est indivisible de celle du langage lui-même, dont tous les mots "abstrait" sont obtenus par quelque abus ou quelque transport de signification, suivi d'un oubli du sens primitif » (H1, 1440) ⁸. Cela justifie le bilan de Valéry en 1943 dans

⁶. Les pages qui suivent, où l'on pourra voir si l'on veut une ébauche d'évaluation de la mythologie linguistique de Valéry, ou tout au moins un dialogue avec les problématisations de la théorie du signe, se veulent un modeste complément aux pages de Michel JARRETY, *Valéry devant la littérature*, Paris, PUF, coll. Écrivains, 1991, p. 25-38. Jarrety montre bien que la théorie nominaliste du signe valéryen ouvre sur une poétique de l'énonciation. Nous plaçons l'interrogation sur la métaphore dans une perspective tout d'abord théorique.

⁷. L'expression chirurgicale (métaphore *in absentia*) s'éclaire à la lumière d'un texte sur Descartes, dans lequel Valéry évoque la *tabula rasa* comme un « nettoyage impitoyable de la table du laboratoire de l'esprit », *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 215.

⁸. « Le sens primitif, la figure originelle, toujours sensible et matérielle [...] n'est pas exactement une métaphore. C'est une sorte de figure transparente, équivalente à un sens propre. Elle devient métaphore quand le discours philosophique la met en circulation. On oublie alors, simultanément, le premier sens et le premier déplacement. On ne remarque plus la métaphore et on la prend pour le sens propre ». Jacques DERRIDA, « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972, p. 251.

ses derniers *Cahiers* : « je fais la chasse aux "abstractions substantives", aux soi-disant êtres de raison, concepts et autres figures de la rhétorique philosophique » (CNRS27, 359). Cette idéologie a son histoire. Elle est toutefois cimentée fort tôt chez le penseur, puisqu'on la trouve exprimée dans l'*Introduction* de 1894 (H1, 1167-1172) ; la lecture de Bréal en 1897 — Valéry écrit un compte-rendu du livre (H2, 1449-1456) — en apporte une formulation claire et bien articulée ⁹.

Toutefois pour Valéry, si le langage est imparfait, il faut bien faire avec ce que l'on a, et particulièrement dans une entreprise où les termes sont justement les enjeux du débat, il faut retrousser ses manches et apporter les améliorations qui se peuvent. Au demeurant, la poésie, réponse du littéraire aux métaphysiciens, ne semblera plus un des pires lieux où traiter de ces « abstractions substantives » mal définies, ou mal définissables. En dehors de son champ d'action, il faudrait se contenter du fantasme et de l'utopie d'un homme qui « ignore jusqu'aux noms » de « toutes les notions et de tous les mots qui ne donnent pas d'images nettes » (H2, 505) — suit typiquement une liste d'exemples. Derrida, dans un article truffé de citations souvent très longues, signale que « La métaphore reste, par tous ses traits essentiels, un philosophème classique, un concept métaphysique », ce qui explique à ses yeux que « Cette strate de tropes "instituteurs", cette couche de "premiers" philosophèmes [...] ne

Nous n'y insistons pas plus avant, mais il existe par ailleurs des ressemblances troublantes entre la discussion de la métaphore de valeur (empruntée à Nietzsche) par Valéry (H1, 1344-45. H2, 640) et celle de Derrida, *op. cit.*, p. 256-261 et dans un article fort médiocre (p. 17), « The Retrait of Metaphor », trad. Frieda Gardner, *Enclitic* 2 : 2 (automne 1978), p. 5-33. Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 56-58 étudie cette notion de valeur à travers le concept de *fiducia*, qui apparaît en 1932, et les métaphores monétaires qui traversent les *Cahiers*.

⁹. Notamment le chapitre dix-huit, « Comment les noms sont donnés aux choses », *Essai de sémantique (science des significations)*, Paris, Hachette, 1897, p. 190-198. Pour la même raison que pour Valéry, « Le langage désigne les choses d'une façon incomplète et inexacte » (p. 191), Bréal prône toutefois l'univocité plus grande des termes abstraits.

se domine pas »¹⁰. Plus qu'un discrédit sur les prérogatives de la philosophie et de la rhétorique, ou de l'une sur l'autre, on trouve dans la démonstration de Derrida, pour convaincante qu'elle soit, un flou certain quant à la nécessité ou l'urgence d'un tel avertissement. Ce même si l'on comprend aisément, dans une optique méta-méthodologique, que :

« La constitution des oppositions fondamentales de la métaphorologie [...] s'est produite à travers l'histoire d'un langage métaphorique ou plutôt à travers des mouvements "tropiques" qui, pour ne plus pouvoir être appelés, d'un nom philosophique, métaphores, ne font pourtant pas, et pour la même raison, un langage "propre" » (272-273)

Même prévenu, on voit mal comment circonvenir l'emploi de tout concept-nom, ou même quelle conséquence pratique cela a lorsqu'il s'agit de travailler tel texte de Platon. Mais inutile d'approfondir ici ce qui est propre à Derrida, puisque cela a une spécificité tout autre dans le champ philosophique où il s'inscrit, et dans sa propre démarche globale, que pour l'approche de Valéry : l'essentiel du chapitre suivant sera de toute façon consacré à développer, dans ses origines et ses conséquences, cette conception du premier Valéry. Il importe seulement de souligner ici que cette conception initiale de Valéry donne naissance au Système qui comporte un programme aux priorités précises et déclenche une série d'exercices, tout en en déterminant les modalités d'application, même si on voit mal a posteriori comment celui-ci aurait pu réussir¹¹.

¹⁰. Jacques DERRIDA, « La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972, p. 261, répété quasiment mot pour mot p. 272.

¹¹. Que de cette assise du Système Bouveresse ne dise mais, dans un ouvrage au titre qui avoue de bien grandes ambitions, comporte une cécité étonnante qui n'est malheureusement en rien caractéristique. Jacques BOUVERESSE, *La philosophie d'un anti-philosophe. Paul Valéry*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

D'un autre côté, on a pu accuser Jakobson d'avoir perpétué, amplifié et consommé un certain réductionnisme, ce de façon drastique et audacieuse ¹². Son opposition soulignée entre métaphore et métonymie sonnerait selon Genette la retraite d'une « discipline qui n'a cessé, au cours des siècles, de voir rétrécir comme peau de chagrin le champ de sa compétence » ¹³ ; la rhétorique autrefois intégrative se voit officiellement réduite à une simple « figuratique » ¹⁴. Valéry en avait dressé un bilan mi-figue mi-raisin en 1917 :

« On a démoli : 1^o l'argumentation scholastique — 2^o l'éloquence réglée — Quintilien et C^{ie} 3^o le chant — il bel canto — 4^o la rhétorique systématique et l'art des développements.

Les raisons et causes de ces destructions sont connues — et en général elles sont fort bonnes.

Mais là comme en bien d'autres domaines, on a tué le tout pour ne pas savoir élaguer » (mars-juin 1917. CNRS6, 502. R2, 1085)

On peut dire que Jakobson met le terme à cette longue évolution en réduisant encore la champ de la figure. Todorov signale pourtant bien que « Jakobson n'a jamais cessé de combattre les réductionnistes de tous bords, tous ceux qui veulent ramener le langage à un seul des systèmes se manifestant à travers lui » ¹⁵. Il n'en reste pas moins que la réduction s'est effectivement instituée et que la recherche linguistique postérieure à Jakobson est presque unanime à opposer métaphore et métonymie.

12. Gérard GENETTE, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 25.

13. Gérard GENETTE, *ibidem*, p. 21.

14. Tzvetan TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. Points, 1977, p. 27. Le mot est en fait de Genette (*ibidem*, p. 28). Voir l'exposé historique de John MCCLELLAND, « Rhetoric », dans *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, sous la dir. de Thomas Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, vol. 2, p. 815-819 : la réduction à l'*elocutio* (*lexis*) daterait en fait de la fin de la Renaissance (p. 818).

15. Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 351.

À partir de cette distinction lapidaire confortée par la logique de la langue entre des pôles non-exclusifs et interagissants, Jakobson observe d'abord des modalités différentes de mise en œuvre d'un même trouble du langage. Mais il reste justement soigneux de relier les deux figures à des opérations logiques déjà reconnues par les recherches en phonologie et qui mettent en jeu la similarité et la contiguïté des éléments dans la chaîne du discours. Nulle part d'ailleurs dans son article Jakobson ne s'aventure plus loin que de signaler qu'il s'agit dans le second type d'aphasie de rien de plus qu'une capacité à utiliser des similitudes. Contrairement à la métaphore, la réaction substitutive ne présente « aucun transfert délibéré de sens », précise-t-il ¹⁶. Ailleurs Jakobson est tout aussi soigneux de souligner que la poétique n'est pas définie par l'application exclusive du célèbre principe de projection que met en jeu la fonction qui lui est éponyme ¹⁷. Fort de ces cautions, il nous semble donc devoir faire comme Zilberberg, qui s'écarte du « discours crispé autour du concept de parallélisme » ¹⁸ qu'est la poétique jakobsonienne en action, et revaloriser la distinction

16. Roman JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 58.

17. Roman JAKOBSON, *op. cit.*, p. 248 : « En d'autres termes, la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes quelles qu'elles soient ».

Rappelons que « la fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison », où « la sélection est produite sur la base de l'équivalence et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence, repose sur la contiguïté ». « Linguistique et Poétique », dans *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 220. Glosé p. 48.

18. Claude ZILBERBERG, *Raison et poétique du sens*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1988, p. 141. Nous maintenons une distinction, contre l'opinion péremptoire de Todorov : « Il n'y a pas de frontière nette entre les écrits de Jakobson qui relèvent de la linguistique et ceux qui traitent des problèmes de la poétique ; et il ne peut pas y en avoir », *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 350.

importante, faite au niveau théorique, entre métaphore et métonymie pour en retrouver la valeur ¹⁹.

Il est certain que dans son article Jakobson ²⁰ en fait trop : il part d'une nomenclature bipolaire entre deux types d'aphasies qui spécifie chacun son trouble du langage ; il l'étend ensuite à la psychanalyse, avec une bipartition similaire qu'il retrouve chez Freud à propos du travail du rêve (65-66). Mais quand sa distinction s'étend au cinéma (63), en littérature, à la scission entre romantisme et réalisme (62-63), en stylistique à la distinction entre prose et poésie (67), en anthropologie à une séparation entre deux types de rituels (66), c'est faire grimacer la perspective. Il s'agit là d'un glissement important, qui signale peut-être la grande valeur épistémique d'une telle polarisation. Nous y voyons un élargissement compensatoire à ce qui est une réduction d'autre part : la distinction est compendieuse justement parce qu'elle se rapproche d'un trait logique ; il faut donc pour l'asseoir multiplier les preuves de sa validité dans des champs divers.

En réalité, cette brièveté même est trompeuse. Il est dommageable qu'elle soit placée chez Jakobson sous le signe d'un abus de langage. Proust, muni d'un *cattleya* propitiatoire, embrassait toute la rhétorique et baptisait déjà métaphore toute figure d'analogie, et Genette relève plusieurs autres galvaudages du terme qui ont fleuri à travers le siècle ²¹. Dans la même

¹⁹. Il ne nous semble cependant pas certain que l'opposition reçoive de Jakobson un « fondement scientifique » ainsi que l'observe Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1973, p. 13.

²⁰. Roman JAKOBSON, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasies », dans *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 43-67. Pour approfondir on consultera utilement les articles mentionnés par Willard BOHN, « Roman Jakobson's Theory of Metaphor and Metonymy : An Annotated Bibliography », *Style* 18 : 4 (hiver 1984), p. 534-550.

²¹. Chez des théoriciens et non des moindres, puisqu'on y trouve Cohen, Lacan et Deguy. Gérard GENETTE, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 31-36. Ajoutons-leur Noam CHOMSKY, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965, p. 149.

mouvance, Jakobson déplace significativement le terme pour le déléguer à la désignation d'une opération générique, et non plus spécifique, qui met toujours en jeu peu ou prou de similarité. L'aphasie décrite par Jakobson comporte aussi une perte du métalangage, de la « capacité de nommer » (54), et une asymbolie qui ne permet plus au sujet atteint de faire de différence entre le mot et la chose (52-53) — la signification du mot devient un substitut si parfait de la chose que le signifiant est superflu. Dans le même temps, les rapports de substitution basés sur la similarité n'opèrent plus (56) — par quoi on remarque clairement que Jakobson désigne par métaphore ce qui recouvre des rapports de simple synonymie lexicale. En l'occurrence il n'est pas innocent que métalangage, désignation, synonymie et métaphore viennent fusionner sous le chapeau de « procès métaphorique » (61). Le concept, réduit à sa partie la plus marquante — ceci est similaire à cela — condense l'ergonomie du mot : il remplace une chose par un signe, il met de l'abstrait (une chose mentale) pour de l'abstrait (une représentation), substitue du son pour du sens, existe par opposition à ses concurrents. D'une part pour Jakobson la métonymie synthétise les rapports de syntaxe ; d'autre part la métaphore ceux de sémantique — et à elles deux la langue entière, puisqu'elles en subsument le mécanisme.

C'est certainement pour le sens une opération critique. Là où la nomination fonde arbitrairement le sens, la renomination (par métaphore ou métalangage) est évidemment l'occasion d'une prise de conscience et d'une crise qui la met en question ²². Il est indubitable qu'à vouloir la réduire à un cas

Brian VICKERS, « The Atrophy of Modern Rhetoric, Vico to De Man », *Rhetorica* 6 : 1 (hiver 1988), p. 21-56 signale bien les origines des débordements de ce genre avec les conceptions historisantes de la *Nova scienza* de Vico, jusqu'à la fantaisie interprétative de De Man. Pour Jakobson, Vickers a ces mots : « Jakobson's use of rhetorical terms can be seen as both opportunistic and vague » (p. 33), et pour tous, ce qui n'est pas complètement outré, « the oppositions, polarities, deconstructions, vertigo, are in the mind and method of the critics » (p. 45).

22. Owen Barfield attaque brillamment la méprise chère en particulier aux étymologistes qui consiste à voir dans le lexique abstrait d'une langue donnée un tissu de métaphores

générique de désignation lexicale, le glissement vers la « royauté inutile »²³ de la métaphore, qui devient ainsi l'épitomé de l'opération de mise en rapport arbitraire qui fonde la signification, est inévitable²⁴. Mais à la lumière de la tendance de Jakobson, on peut comprendre que pour Valéry aussi le terme « métaphore » désigne plus ce que de Saussure a consacré sous le nom de l'« arbitraire du signe »²⁵, dans certaines de ses applications, qu'une opération ponctuelle qui joue sur une substitution voulue d'éléments similaires selon des modalités précises. Il le sait bien en 1942 lorsqu'il écrit que « il n'existe aucune relation rationnelle entre ces constituants du langage [le son et le sens], qui sont joints mot par mot dans notre mémoire, c'est-à-dire par le hasard » (H1, 211). Il ne semble pas en être encore sûr lorsqu'il lance ses anathèmes sur la désignation des termes abstraits sous l'étiquette de métaphore²⁶.

À parler de métaphore, ou de tout autre trope²⁷, on parle partiellement (par réduction du tout à la partie) de la relation primaire qui fonde le langage :

pétrifiées d'un référent autrefois sensible, et donc le principe de l'évolution du lexique. Le poète y tient une place de choix, comme « chaînon manquant » dans l'évolution des langues. Barfield cite le texte de France que commente Derrida. Owen BARFIELD, *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Hanover, Wesleyan University Press, 1984 [1928], p. 63-76.

23. Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 33.

24. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1975, p. 64-66.

25. « Le nom d'un objet est le signe de la métaphore la plus simple qu'on puisse opérer sur lui (ou son idée) » (1902-1903. C5, 111). Ferdinand de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, sous la dir. de Tullio de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 100. De Saussure l'appelle « principe irrationnel », « chaotique » (p. 182-183). Nous trouvons dans la distinction saussurienne entre langues dites lexicologiques et langues dites grammaticales pour la motivation du lexique un parallèle qu'il convient de relever à la polarisation jakobsonienne entre les deux types d'aphasie (p. 183). Sur la distinction entre arbitraire et motivé chez Saussure et Valéry, voir : Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, José Corti, 1985, p. 145-147.

26. Michel JARRETY, « Le rhéteur, le sophiste et les idolâtres. Valéry : nominalisme et imaginaire », *Littérature* 56 (décembre 1984), p. 23-41. Surtout p. 27-30 pour cet aspect.

27. Le trope est une espèce de la figure où « les mots prennent des significations différentes de leur signification propre », DUMARSAIS, *Des tropes ou des différents sens*, Paris, Flammarion, coll. Critiques, 1988, p. 68.

après cette réduction initiale, le vocable « métaphore » peut s'étendre à désigner tout ce qui met en jeu de la nomination. Ainsi que le signale Genette, pour expliquer la réduction de la rhétorique, « il y a [...] une confusion inévitable, et qu'on serait tenté de considérer comme "naturelle", entre *valoir pour* et *être comme*, au nom de quoi n'importe quel trope peut *passer pour* une métaphore »²⁸.

Cela est vrai chez Valéry plus qu'ailleurs. Toute nomination constitue, au moins à son origine, une catachrèse. Cela ouvre des perspectives curieuses lorsqu'il s'agit de distinguer parmi les termes abstraits. Valéry croit fermement à une époque que, comme on le verra tantôt à son tableau des métaphores pour désigner l'activité psychologique, il y a une autre manière, plus pure, de désigner ces concepts, ou pour le moins des remaniements de taille à leur apporter. Lorsqu'on associe abusivement du son à un sens mal défini, on donne naissance à toutes les plaies de la philosophie occidentale. Aussi naïve²⁹ qu'on puisse trouver cette conception, elle se rencontre inlassablement répétée par Valéry : la philosophie est « usage particulier des mots » (1898. CNRS1, 433. R1, 479), « abus de langage » (1901. CNRS2, 356. R1, 481)³⁰, « élaboration verbale hasardeuse » (1902. CNRS2, 748. R1, 487), « non-sens » (1914. CNRS5, 576. R1, 532)... Ses erreurs de méthode sont toujours les mêmes : on y croit que « L'existence de tel mot prouve que quelque chose est sous ce nom » (1900. CNRS2, 91. R1, 480), on « accepte comme réels des êtres verbaux » (1910. CNRS4, 613. R1, 503), or qu'il faut « ne jamais chercher à chercher quelque chose *dans* le sens d'un mot » (1901. CNRS2, 375. R1, 482), « Les discussions ne

28. Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 38.

29. Valéry oublie à cette époque la dimension du discours qui lui permettrait de passer d'une critique des valeurs absolues à une considération plus étroite des valeurs relatives dans l'usage. Voir : Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, José Corti, 1985, p. 132-138 qui fait des observations fort pertinentes, même « en schématisant » (p. 133).

30. L'expression « abus du langage » est donnée par Valéry pour définir les figures dans un autre passage (H1, 1289).

viennent que de l'ambiguïté » (1902. CNRS2, 726. R1, 486-487), « le mot n'est pas suffisant à faire un individu » (1909. CNRS4, 389. R1, 501), « Quant [aux choses] qui ne sont pas sensibles, une douzaine de mots vagues [...] nous servent comme ils peuvent »³¹ (H2, 791), « on ne prend pas le soin de détruire assez souvent ces mots » (1913. CNRS4, 926. R1, 513)... Bref « Le langage donné (ou ordinaire) n'est pas et ne peut pas être un instrument de recherches » (1902. CNRS2, 790. R1, 488). Il est symptomatique que c'est en maint passage de la partie « Philosophie » des *Cahiers*, plus souvent que dans toute autre de leurs subdivisions, qu'il formule cette interrogation sur le sens. Il est enfin révélateur que la rhétorique lui soit mariée en la définissant comme une superstition « du mot » (1912. CNRS4, 781. R2, 1556), à l'instar de la philosophie, « croyance au sens intrinsèque » (1940. CNRS23, 805. R1, 725).

Par ailleurs cette suspiscion du sens a des prolongements significatifs quand on en vient à parler de littérature : celle-ci, en effet, « se meut entre le réalisme et le nominalisme — entre la croyance à la description exacte, à la création d'objets par les mots — et le libre jeu de mots » (H2, 639). À perdre de vue ce nominalisme, que l'on pourrait qualifier d'étendu puisqu'il dépasse le palier du mot, on risquerait de « parler du système nerveux de la Joconde et du foie de la Vénus de Milo » (H2, 639)³².

Au moins Valéry est-il conscient que la conception lexicale du sens est origine de malentendu. Il le confirme précisément en énonçant le plus gros grief qu'il fait à cette erreur :

31. « [La philosophie] se réduit à l'examen infini d'une douzaine de problèmes qui ont tous trait à la relation de l'observation psychologique avec le langage » (1917. CNRS6, 624. R1, 556). Cette douzaine (aussi R1, 188) se réduit ailleurs à « quatre » (H2, 871).

32. On rejoint par là la disqualification des arts mimétiques tels que le roman et le théâtre. Voir : Silvio YESHUA, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Minard, coll. Bibliothèque des lettres modernes, 1976, p. 42-62.

« ce qu'il faut élucider ce ne sont pas les mots — [...] ce sont les phrases » (1907. CNRS4, 376. R1, 501).

« L'erreur dont vit et par quoi se multiplie toute la philosophie consiste à prendre pour des choses, ou pour des objets de sa méditation, pour des problèmes ou des entités, les mots séparés des phrases — sans lesquelles ils sont d'ailleurs — *impossibles*. [...] On voit les philosophes dire : qu'est-ce que le temps, qu'est-ce que la vérité ? Etc. — » (Nov. 1923. CNRS9, 308. R1, 586).

Sa précaution méthodologique se laissera commander plus tard par une conception plus éclairée du sens, productive, qui le démarque nettement de la mythologie derridienne :

« Le mot est commandé par la phrase ou par des circonstances concomitantes » (1899. CR3, 431).

« Phrase est l'ensemble de mots dont les sens subissent une déformation réciproque » (1929. CNRS14, 99. R1, 433).

« La *phrase* est un rapprochement de *n* significations qui se modifient. [...] Les mots isolés sont des incomplets — [...] Ils demeurent donc à l'état de liaison sens-signé » (1932. CNRS15, 858. R1, 438).

« *Il n'y a pas de mot isolable* » (1939, CNRS22, 651. R1, 454) ³³.

Elle lui permet de dépasser le nominalisme virulent mais stérile qui le contraindra, infructueusement d'ailleurs, à tenter d'aligner les formes de la pensée abstraite sur une série de représentations mathématisantes. Valéry va

³³. Les questions connexes abordées très tôt dans le cahier « *Tabulae meae Tentationum [sic]* » de 1897-1899 sont à l'origine de cette conception moderniste du sens. On y voit pour le moins l'impact du questionnement sémantique de Bréal, mais l'apparition de la signification au niveau de la phrase se met en place petit à petit. Une expérience de la même époque sur la métaphore dans une phrase absurde lui permet par exemple de conclure : « La phrase est une disposition de mots propre à l'exécution d'opérations mentales » (avril 1900. CR3, 360). Valéry s'avance alors vers l'*interinanimation* que Richards consacrera (*The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, OUP, 1965 [1936], p. 47-66).

Pour la question de la phrase, on trouvera une vue originale dans : Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, José Corti, 1985, p. 155-158 et une synthèse, conceptuelle et historique, dans Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, « Analyse de la phrase », dans *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 131-148.

finir par rejoindre sur ce point précis les mises en garde de Ricoeur, pour qui la conception lexicale du sens est à l'origine de l'opposition logique entre le sens littéral et le sens figuré et à l'éternel débat qu'on lui connaît. De ce point de vue donc, Valéry a lui aussi mis le doigt sur une « erreur initiale [qui] tient à la dictature du mot dans la théorie de la signification »³⁴. Cela aura une incidence notable dans ses développements sur la perception de la métaphore improprement dite.

2. Fondement de la stylistique : la figure comme ornement

« Tel auteur est si complètement métaphorique qu'il est impossible de discerner ce qu'il veut dire de l'expression qu'il en donne ».

Paul Valéry, *Œuvres*, vol. 2, sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 799.

Nous venons d'aborder l'inclination d'une rhétorique moderne qui étend le sens du terme de métaphore afin de lui faire désigner tout autre chose, et les postulats qui la sous-tendent vis-à-vis de la signification. Il faut maintenant remonter à une conception tout aussi centrale, quoique bien plus ancienne, et sur laquelle la rhétorique figurale, ancienne comme nouvelle, a capitalisé pendant longtemps. Si dans l'optique précédente la métaphore devenait un passage naturel et obligé et un lieu privilégié dans la genèse du sens, puisque parangon d'une opération linguistique fondamentale, il a quand même été historiquement plus prééminent de considérer la métaphore, avec les tropes et autres figures³⁵,

³⁴. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 64.

³⁵. Confer la brillante synthèse historique et théorique de Bernard MEYER, « Figure, trope », dans *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique*, vol. 1, Paris, L'harmattan, 1993, p. 7-64.

comme un simple ornement, un ajout superfétatoire, voire carrément nuisible. Du point de vue de la chronologie, on peut avancer que c'est un lieu rhétorique qui a tenu pendant près de deux mille ans avec une vivacité rare ³⁶. Notamment du fait que cette conception s'est élargie aujourd'hui à toute une stylistique ravalée, à travers la notion d'écart propagée au début du siècle par Bally ³⁷, et qui en serait devenue selon certain linguiste la « tarte à la crème ». On y distingue d'une part le noyau dur, invariable et nécessaire d'un sens qui repose dans la forme ; de l'autre la démarcation facultative fournie par un supplément, une variation, des traits seconds qui habillent de style ce sens premier. Puisque le trope, comme toute figure, travaille justement à faire varier la mécanique du sens, à le fléchir et à le chantourner, il devient dans cette théorie un point névralgique du style ³⁸.

Néanmoins, il est un versant positif à cette position, réductrice s'il en est – positif au moins pour la métaphore, à défaut de l'être pour sa théorie. Personne n'échappe plus à son charme. Eco lui-même, ailleurs si conscient de la hauteur d'une analyse qu'il veut rénovatrice, évoque comme auraient pu le faire Cicéron et Quintilien « les métaphores et les figures de rhétorique qui sont les enjolivements à travers lesquels le discours apparaît soudain comme inhabituel et nouveau en exhibant une cote inattendue d'information » ³⁹. Il le fait certes

36. Todorov en confère la paternité à Quintilien dans *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, p. 75.

37. Pour une tentative d'exposé diaporétique, voir GROUPE M, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. Points, 1982 [1970], p. 35-38 (degré zéro) et p. 41-45 (écart). La stylistique ballyenne vise de prime abord à reconstruire les normes génériques et sous-génériques des pratiques de la langue. Voir une présentation des ancêtres grammairiens et philosophes de cette conception de l'écart chez François RASTIER, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française* 101 (février 1994), p. 83-85.

38. Nous en prenons pour témoin le *Cours de style* de Pierre Larousse (Paris, Larousse, 49^e édition, ca. 1895) qui se réduit entièrement à une série d'applications scolaires à partir des tropes.

39. Umberto ECO, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 156. Malgré des formulations plus heureuses depuis, Eco a revisité une telle stylistique : il fait écrire à son héros dans le chapitre neuf de son dernier roman : « Si le talents, et doncques le Sçavoir, consistent a relier des Notions eloignez et trouver des Ressemblances en des choses dissemblantes, la Metaphore, d'entre les Figures la plus aiguë et singulière, est la seule

avec à l'esprit le *Cannocchiale Aristotelico* d'Emanuele Tesauro, bible des courtisans de l'époque du grand baroque italien. Mais en fait il présente la pomme de discorde de la querelle antique entre les défenseurs de l'atticisme et les propagateurs de l'asianisme, que Fontanier a consommée sur le mode positif⁴⁰, sonnante la victoire sur une école classique qui trouvait en Fénelon son meilleur expositeur : « Tout ornement qui n'est qu'ornement est de trop »⁴¹. Donner à la métaphore un rôle premièrement cosmétique est une position aujourd'hui simplificatrice et dépassée.

En effet, on sait bien que la théorie stylistique de l'écart sous-jacente à quelque époque que ce soit au traitement ornemental des tropes ne tient plus⁴². Que « les tropes ne sauraient être uniment assimilés à des signes extérieurs, révélateurs *a posteriori* de l'aptitude d'un langage neutre à s'habiller de figures

capable de produire Merveille, d'où naît le Plaisant, comme des changements des scènes au théâtre. Et si le Plaisant que nous apportent les Figures est celui d'apprendre des choses nouvelles sans peine et moult choses en un petit volume, voyez que la Métaphore, transportant au vol notre Esprit d'un Genre à l'autre, nous fait entre voir en un seul Mot plus d'un Object [*sic*] », *L'île du jour d'avant*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Bernard Grasset, 1996, p. 88-89. Un père Emanuele (Tesauro ?) y construit une sorte de machine à tiroirs dont les combinaisons, à partir des catégories aristotéliennes, génèrent des métaphores et font « voir » un objet donné différemment.

40. « Les effets généraux [des figures] doivent être : 1^o d'embellir le langage ; 2^o de plaire par cet embellissement », Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, p. 464. La triade fonctionnelle *placere — docere — movere*, se trouve donc sérieusement amputée.

41. « Pour la poésie, comme pour l'architecture, il faut que tous les morceaux nécessaires se tournent en ornements naturels. Mais tout ornement qui n'est qu'ornement est de trop. Retranchez-le ; il ne manque rien ; il n'y a que la vanité qui en souffre », *Lettre à l'Académie*, Genève, Droz, 1970 [1715], p. 75. « Un édifice grec n'a aucun ornement qui ne serve qu'à orner l'ouvrage », p. 143. Fénelon développe cette conception sur plusieurs pages dans son *Dialogue sur l'éloquence*.

42. En faisant violence à un passage de Ricœur, ainsi que le font Catherine FROMILHAGUE et Anne SANCIER, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, p. 133, on peut dire qu'on accepte désormais que « Le sens figuré n'est pas le sens dévié des mots, mais le sens d'un énoncé entier », *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 124. Mais pensons plus généralement aux travaux de Wimsatt sur le style (W. K. WIMSATT, « Style as Meaning », dans *Essays on the Language of Literature*, sous la dir. de Seymour Chatman et Samuel Levin, Boston, Houghton Mifflin, 1967, p. 362-373).

conformes aux impératifs sociaux et intellectuels les plus divers »⁴³. Non plus que le degré zéro de la parole, littéral, plat et tout référentiel, concevable dans le domaine de la langue, est observable où que ce soit⁴⁴. Il convient de s'arrêter un instant sur les postulats de cette conception plus vaste du style, et de son marquage par ornementation tellement aigu en poésie⁴⁵, qui englobe une conception spécifique des tropes et, partant, de la métaphore. Lisons la définition de la démarche stylistique qui s'y appuie qu'en donne Molinié :

« On part du principe que, dans la pratique du langage, on peut [...] traduire de diverses façons des contenus sémantiques identiques. Par rapport à une sorte de degré zéro d'expression, approchable à l'aide d'un dictionnaire idéologique qui contribue à éclairer les manipulations appliquées à l'ensemble des informations possibles, on délimite un écart dans le discours occurrent »⁴⁶.

43. Daniel DELAS et Jacques FILIOLET, *Linguistique et Poétique*, Paris, Larousse, 1973, p. 151.

44. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 177-200 consacre une brillante démonstration très détaillée à montrer que la théorie de l'écart est un « équivalent sémiotique » (p. 200) du procès sémantique d'interaction qu'est réellement la dynamique figurale.

45. GROUPE M, *Rhétorique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Points, 1990 [1977], p. 8-19 offre une mise au point méthodologique sur telle spécialisation.

46. Georges MOLINIÉ, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, coll. Linguistique nouvelle, 1991 [1986], p. 11. Voir : « Cette notion d'écart recouvre un postulat selon lequel il existe une sorte de couche linguistique moyenne représentant l'usage banal de l'idiome aux fins de simple communication utilitaire. Sur cette couche moyenne s'inscrivent dès lors comme en relief les faits de vocabulaire, ou de syntaxe ou de rhétorique qui sont autant d'écarts par rapport à la norme commune », Gérald ANTOINE, « Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle critique », dans *Les chemins actuels de la critique*, sous la dir. de Georges Poulet, Paris, UGE, coll. 10/18, 1968, p. 162. Dans une meilleure formulation quand même étrange, « The underlying principle in any stylistic description of an utterance is the following one : Style in an utterance can only be isolated if this utterance is performed in accordance with a code providing for free variants or, in other words, if each sign produced is capable of several manifestations [...] », Jean-Marie KLINKENBERG, « Style », dans *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, sous la dir. de Thomas Sebeok, Berlin, Mouton de Gruyter, 1986, vol. 2, p. 1024. Une mise au point (et à jour) remarquable est proposée par le même auteur : *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, GREF, coll. Theoria, 1990, p. 75-82.

Du fait de cette approche, Molinié pose plusieurs fois la question de la définition de ladite norme : « on se demandera évidemment [...] quelle statistique définit le modèle à l'égard duquel se constitue quel écart. On n'en sort pas » (54), « irrégularités, écarts ou distorsions par rapport à quoi ? par rapport à quel usage ? » (103). Signalons laconiquement, pour répondre à cette fausse question, que la prose a derechef et consensuellement été désignée comme degré zéro dans cet hémisphère stylistique ⁴⁷, où l'on a beaucoup embrassé et mal étreint Jakobson et la fonction poétique, avec son équivalence

prose : métonymie : : poésie : métaphore.

En dernière analyse, c'est là encore une conception naïve des formes du langage : le poème débarrassé de sa forme dit autre chose, tout comme la prose scientifique la plus littérale peut signifier autre chose si on la fait signifier autrement.

Il est plus curieux et plus pertinent pour nous qu'on fasse remonter cette conception à un Valéry des années trente, qui semblerait lui apporter un cautionnement bien nécessaire. L'origine s'en trouve à une inexactitude de Bruneau ⁴⁸. Ce dernier a été perpétué par Cohen : « L'écart est la définition même que Charles Bruneau, reprenant Valéry, donnait du fait de style » ⁴⁹, chez Guiraud : « Le style est un écart par rapport à une norme, définition de Valéry, reprise par Bruneau » ⁵⁰ ; Ricœur même s'en fait l'écho ⁵¹. Qu'en est-il ⁵² ?

47. Jean COHEN, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1966, p. 35 : « la prose étant, par définition, le degré zéro du style »,.

48. Charles BRUNEAU, « La stylistique », *Romance Philology* 5 (1951), p. 1-14.

49. Jean COHEN, *op. cit.*, p. 13.

50. Pierre GUIRAUD, *La stylistique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, 1970, p. 118.

51. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 176 cite Cohen pour le critiquer.

52. Il convient de lire les pages de Jeannine JALLAT, « Valéry et les figures de rhétorique », *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975), p. 149-185. Les pages 154-160 comportent un

Lorsqu'on regarde la citation mise en cause, on note que Valéry n'a nullement à l'esprit d'opposer prose et poésie : il définit « le discours en prose » comme un

« [...] discours qui mis en d'autres termes remplirait le même office [...]. Il se décompose, d'une part, en un petit texte (qui peut se réduire parfois à un seul mot ou au titre de l'ouvrage) et, d'autre part, à une quantité quelconque de parole accessoire : ornements, images, figures, épithètes, "beaux détails", dont le caractère commun est de pouvoir être introduits, multipliés, supprimés *ad libitum* » (H1, 1284-1285) ⁵³.

« Dans l'ordre du langage, les figures [...] jouent communément un rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention, et paraissent donc adventices » ⁵⁴.

Comme on le voit, Valéry souligne avant tout le caractère non nécessaire de la forme dans le domaine de la prose, du langage courant — à forme variable, même sens et même perlocution. En prose, les traits stylistiques n'ajouteraient que soi-même. Mais même à l'origine le degré zéro serait bien ailleurs que là où on a cru l'apercevoir. Dans une réduction virtuelle (« peut », « remplirait ») au texte tuteur du sens expurgé de toute enjolivure ⁵⁵.

On note par contre dans ce passage sur la prose l'association sans appel des figures aux *ornamenti*, et le fait qu'elles y sont dites, comme ceux-ci,

exposé des ramifications de la position de Valéry sur l'écart. Jallat ouvre notamment (p. 156) sur l'extension que lui fait subir Michel JARRETY, « La littérature comme écart », *Bulletin des études valéryennes* 72-73 (novembre 1996), p. 15-25. Nous interrogerons quant à nous la notion d'ornement qui est le noyau de la vue valéryenne sur la figure, sujet d'une « longue passion » selon JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982, p. 43.

53. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 39.

54. Paul VALÉRY, *ibidem*, p. 28.

55. Ce n'est pas ici le propos mais glissons un mot du roman, épitomé de la prose : « Il ne doit point y avoir de différences essentielles entre le roman et le récit naturel des choses que nous avons vues et entendues. Ni rythmes, ni figures, ni formes, ni même de composition déterminée ne lui sont imposés », *Variété I*, Paris, Gallimard, 1924, p. 169. On ne l'a, à notre connaissance, jamais noté mais la quasi-totalité de ce que Valéry dit du rêve est applicable au roman.

suppressibles. Or, quand on en vient à la poésie, l'ensemble de la mise en forme est vu comme inhérent et constitutif : Valéry l'évoque en de nombreux textes très connus ⁵⁶. Il identifie

« une certaine harmonie sans laquelle, s'agissant de poésie, la fidélité restreinte au sens est une manière de trahison. Que d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus ! Ce sont des préparations anatomiques, des oiseaux morts. [L'enseignement] met en prose comme on met en bière » (H1, 210).

« L'univers poétique [...] s'introduit par le nombre ou, plutôt, par la densité des images, des figures, des consonances, dissonances, par l'enchaînement des tours et des rythmes, — l'essentiel étant d'éviter constamment ce qui reconduirait à la prose » ⁵⁷.

« l'abondance des images, l'énergie et l'efficace des traits, des tours et des figures, — voilà les caractères qui ne se trouvent ou ne se recherchent guère plus que dans la poésie » ⁵⁸.

« tout ce qui affirme, tout ce qui démontre qu'il ne parle pas en prose est bon chez [le poète]. Les rimes, l'inversion, les figures développées, les symétries et les images, tout ceci, trouvailles ou conventions, sont autant de moyens de s'opposer au penchant prosaïque du lecteur » (H1, 1293-1294).

Ce partage formel, ostensiblement réitéré à travers tous les volumes des *Variété*, appelle un commentaire : il offre en fait une symétrie parfaite mais énanthiomorphe de la théorie stylisticienne de l'écart. N'y est inhérent non plus

⁵⁶. Ou moins connus : on ne saurait traduire — le mot est donné — que la « phrase aliment » qu'est celle de prose (1928-1929. CNRS13, p. 353). L'autre test est celui du résumé : « Résumer une thèse, c'est en retenir l'essentiel. Résumer [...] une œuvre d'art, c'est en perdre l'essentiel » (H1, 1244).

⁵⁷. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 63. Mais attention : « Si les [...] modernes ont tant recherché les images, au point d'y voir exclusivement la propriété spécifique de la poésie et de limiter la poésie aux images ou à la métaphore, c'est par un besoin de trouver une définition propre de la poésie, tout au moins un caractère décisif — Et ce besoin naît lui-même de l'impuissance de découvrir le véritable principe poétique. Je crois que ce principe est à rechercher dans la voix et dans l'union *singulière*, exceptionnelle, difficile à prolonger de la voix avec la pensée même » (1918. CNRS7, 71. R2, 1090).

⁵⁸. Paul VALÉRY, *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p. 151.

le sens comme constituant inamovible, mais la forme comme passage obligé et condition du sens qu'elle supporte. Quand on met autrement, il y a perte. Même distinction ailleurs sur la base de forme et substance : « Idée poétique est celle qui, mise en prose, réclame encore le vers » (H2, 485). En résumé la prose, c'est seulement le sens. La poésie, c'est le sens et sa qualification nécessaire et inaliénable par les figures ⁵⁹. On pourrait développer sur le même ton et faire de cette distinction de fait la base d'un jugement esthétique : « plus une œuvre d'apparence poétique survit à sa mise en prose et garde une valeur certaine après cet attentat, moins elle est d'un poète » (H1, 210). Mais dans ce débat il importe moins à Valéry de hiérarchiser des ordres de beauté que de signaler une fonctionnalité et un fonctionnement, d'identifier des éléments nécessaires. « Mise en bière » d'un oiseau qui ne chante plus, « trahison », « attentat » : l'impossibilité de la suppression du style ⁶⁰, toutes autres choses demeurant égales, signale bien la valeur essentielle de l'ornement.

59. On rejoint par ce partage la question de la communicabilité du sens ou de la forme de la poésie pour son lecteur qui est le point de mire de la théorie de l'abbé Bremond, et au départ de la querelle sur la « poésie pure » par laquelle Valéry a tenté un temps de récupérer l'importance de la part formelle dans l'échange. Voir : Henri MORIER, « Poésie pure », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989 [1961], p. 914-922 ; James, ARNOLD, « La querelle de la poésie pure », *Revue d'histoire littéraire de la France* 70 (1970), p. 445-454 ; Albert LÉONARD, « La poésie pure », dans *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974, p. 91-107 ; Sœur SAINT-ÉDOUARD, « La poésie pure », *Revue de l'Université Laval* 19 : 6 (février 1965), p. 495-511 et 19 : 7 (mars 1965), p. 647-657.

60. Le style et la voix, media du moi en action, sont uns chez Valéry, d'où ses propensions à déplacer le style vers des dimensions acoustiques. Voir : W. N. INCE, « La voix du maître ou moi et style selon Valéry », *Revue des sciences humaines* 33 : 129 (janvier 1968), p. 29-39. Ned BASTET, « Valéry et la voix poétique », dans *Approches. Essais sur la poésie moderne de langue française*, sous la dir. de Jean Onimus, Nice, Les Belles lettres, 1971, p. 41-50. Et un prolongement original : Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « L'écriture et la voix », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, 1979, p. 207-227. Cependant figures et épithètes, souvent subsumés sous l'appellation d'ornements, sont aussi centraux à ce que Valéry nomme style. Il importe surtout que les ornements, quels qu'ils soient, ne sont pas dits accessoires en poésie : ils fixent, forment, focalisent, excitent. L'amateur de poèmes de l'*Album de vers anciens* le sait bien quand il signale, dans la prose du même nom : « ces figures éphémères ; cette infinité d'entreprises interrompues par leur propre facilité, qui se transforment l'une dans l'autre, sans que rien ne change avec elles. Incohérente sans le paraître, nulle instantanément comme

Cependant, la pensée de Valéry sur le point de l'ornementation par les figures est infiniment plus nuancée et très curieuse dans sa présentation. Quand il oppose prose et poésie on voit le poème, comme on pourrait s'y attendre, en tant que spécialisation de la fonction ornementale :

« le monde du poème est essentiellement fermé et complet en lui-même, étant le système pour des ornements et des chances du langage, l'univers du roman, même du fantastique, se relie au monde réel »⁶¹.

Leur valeur, non démarcative comme le voudrait la stylistique mais définitoire, est accordée. On pourrait aussi s'y attendre Valéry avoue, à Gide, « préférer à tout (en art de couleur et de ligne) l'ornement comme les égyptiens [*sic*], les Gothiques, les Persans l'ont conçu nativement, etc., etc. »⁶². Toutefois, ce n'est pas pur hasard que dans cette même correspondance qui jette les bases de Valéry on trouve la source du mode singulier de présentation qu'adopte Valéry pour traiter de figures⁶³. On rencontre en effet un inventaire des ouvrages sur sa table de travail en 1891. S'y retrouvent, avec à leur intersection l'ornement et la figure : Poe, Platon, un traité d'héraldique, un livre d'heures, Virgile, Rossetti, « quelques cahiers de notes concernant l'ornement et l'architecture [et] quelques feuillets de figures géométriques »⁶⁴. Étrange conflation synecdochale des

elle est spontanée, la pensée, par sa nature, manque de style » (H1, 94). Qu'on ne s'y méprenne : c'est le sens de la note marginale apportée en 1915 à l'*Introduction* (H1, 1184).

⁶¹. Paul VALÉRY, *Variété I*, Paris, Gallimard, 1924, p. 169.

⁶². Lettre du 15 juin 1891 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 94. Le passage traite de rythme mais fait selon toute évidence un crochet vers l'architecture.

⁶³. Confer le travail original de J. M. COCKING, « Valéry's "Figures profondes" », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, sous la dir. de Malcom Bowie et alia, Cambridge, Cambridge UP, 1982, p. 332-345 qui aborde les apports de Viollet-le-Duc, Pythagore, Platon, Descartes et Paracelse.

⁶⁴. Lettre d'août 1891 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 116.

domaines qui s'intéressent à ces deux objets ! L'ornement et la figure ⁶⁵, rhétoriques, poétiques, musicaux, architecturaux, géométriques, picturaux et même idéaux (Platon) sont présents dans leurs divers avatars dès l'origine. La poésie n'y apparaît pas comme un premier coup de foudre, mais simplement au titre d'un des champs interpellés par une problématique ⁶⁶, au même titre que d'autres savoirs qui demeureront pendant un demi-siècle des terrains d'enquête privilégiés. Remontons donc d'un palier dans l'abstraction, avant de redescendre en direction de la notion d'ornement figural.

Valéry met en effet souvent composition et ornement en parallèle, à la faveur de la polysémie musicale et architecturale de ces termes importés dans le champ du langage, et plus spécialement dans celui de la poésie : typiquement, il évoque « ces sensations de l'ensemble de l'être, qui sont aux couleurs et aux odeurs ce que les formes et la composition d'un discours sont à ses ornements, à ses images et à ses épithètes » ⁶⁷. Les propos de « Histoire d'Amphion », dans une conférence de 1932, sont sans équivoque sur le sujet et adossent poésie à architecture avec la médiation de la musique (H2, 1277-1283) ⁶⁸. On en retrouverait encore le germe dans le rapprochement du mot avec la

⁶⁵. Voir une vue réductrice de la conception valéryenne de la figure à celle du néo-platonisme : Silvio YESCHUA, *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Minard, 1976, p. 127-131. Où la figure égale rigueur de mise en forme, mais aussi ornement, on trouvera que Jallat est seule à signaler la polysémie du terme dans son article fondamental. Jeannine JALLAT, « Léonard, la figure et le texte », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 125-135.

⁶⁶. « De tout [l'ornement] contient la formule supérieure » (1901. CR2, 259) — pas tout à fait, mais seulement la clé des arts d'Euclide, Pythagore, Jésus-Christ, Bach, Beethoven, Shakespeare, Wagner, Poe, Vinci... Voir aussi CR3, 132.

⁶⁷. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 239.

⁶⁸. Au sujet de cette position médiatrice constante de la musique : Karl Alfred BLÜHER, « "Univers musical" et "univers poétique". La terminologie musicale dans la théorie littéraire de Valéry », *Revue des lettres modernes* 791-796 (1987), coll. Série Paul Valéry, n° 5, « Musique et architecture », p. 11-43. Une étude capitale.

« composition ou portion architectonique » et le rythme dans une des premières lettres à Pierre Louÿs en 1891 ⁶⁹.

Si Valéry avoue une préférence marquée pour les héros constructeurs et musicophiles à leurs heures d'une part — Amphion ⁷⁰, Orphée ⁷¹ — on trouve chez lui d'autres voix tout aussi musicales mais de contemplateurs de formes (Narcisse, les rêveurs endormis, la Parque...). Ne s'autorisant que des premiers, et les répercutant chez les seconds, certains commentateurs n'ont saisi chez Valéry que le bout de la « tentation de construire », l'architecte du vers ⁷²... Il nous semble biaisé d'opposer ainsi un Valéry architecte à un Valéry « ornemaniste » (1894. CR1, 73), métaphore simpliste qui a certes le mérite de ramasser deux aspects importants de son écriture. Une des meilleures preuves de l'interdépendance de ces deux concepts est certainement que le mouvement « Construire... Construire » de l'*Introduction* (H1, 1182-1183) ouvre sur une importance primordiale accordée à l'ornement (H1, 1184) ⁷³. Ailleurs,

69. « Onze lettres de Paul Valéry à Pierre Louÿs », *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975), p. 44. Pour ce qui est des sources, outre la lecture de Viollet-le-Duc et de Vitruve, Jallat (*Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982) relève l'influence de la *Grammaire de l'ornement* de Owen-Jones (p. 254-256) et de la *Grammaire élémentaire de l'ornement* de Bourgoïn (p. 257). On trouvera une mise au point fine sur ces rapports dans Claude ZILBERBERG, « Architecture, musique et langage dans "Eupalinos" de Paul Valéry », *Documents de travail et pré-publications — Centro internazionale di semiotica e di linguistica* 176-177 (septembre-octobre 1988), Urbino, p. 1-35. Sur le Système et ses velléités architecturales : Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 120-125.

70. Où l'on retrouve les colonnes du « Cantique des colonnes » (H1, 179), « filles des nombres d'or » (H1, 117 et 179) qui « chantent pour les yeux » (H1, 116).

71. William McC. STEWART [sic] a bien noté la dimension architecturale des Orphées valéryens dans son article, « Peut-on parler d'un "orphisme" de Valéry ? », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 22 (mai 1970), p. 181-195.

72. Cf. les travaux de Jean-Pierre CHAUSSERIE-LAPRÉE, dont notamment « L'organisation du texte poétique : les grands architectes du vers », dans *Le langage poétique : métrique, rythmique, phonostylistique*, sous la direction de Paul Garde, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, p. 89-110. Et *La Jeune Parque ou la tentation de construire l'architecture secrète du poème*, Fleury-sur-Orne, Minard, coll. La thésothèque, 1992.

73. Rappelons, avec Jallat, que le manuscrit *Figura di Lionardo*, projet et esquisse de l'*Introduction*, commence ainsi : « Le sujet est : Ornement littéraire destiné à produire l'effet naturel, aisé, d'une vie surtout mentale ayant pour condition la résolution continue de tous

« L'ornement [...] amène à se mêler dans l'esprit les formes de la volupté et celles de la fabrication » (1897-1899. CR1, 306). Enfin, le travail sur le manuscrit montre bien que l'enjolivement (sonore et figural) donne naissance à de nouvelles visions, à de nouveaux sens et est inséparable du fond. Chargée de figures et d'ornements, la surface du texte, comme la peau, est d'une certaine manière ce qu'il y a de plus profond.

Dans sa théorie pluridisciplinaire — le mot est mal choisi mais on y reviendra — de la figure et de l'ornement, Valéry approche en fait par métaphore un des buts du Système : aborder, dans le même geste, par réduction symbolique, tous les domaines de l'expérience, analogiquement, avec la commune mesure d'un langage décanté. Analogiquement, parler de figure le fait traiter de rhétorique ⁷⁴ comme de géométrie ⁷⁵, comme d'imagination ⁷⁶, ou de musique ⁷⁷,

les problèmes que présente le monde », Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982, p. 58 et p. 371. Jallat précise que « cette écriture qui s'exhibe comme un temps comme ornement apparaît dans la correspondance avec Gide vers mars 1892 » (p. 8).

^{74.} Le plus souvent. À voir, pour citer des textes faciles et accessibles (ceux des cinq volumes de *Variété*) : « les désordres syntaxiques, les rythmes irréguliers, les curiosités du vocabulaire, les figures continues » (V1, p. 106), « [Bossuet] trésor de figures » (V1, p. 195) ; « avoir recours aux figures continues, aux écarts voulus de la syntaxe, aux vocabulaires techniques » (V2, p. 221) ; « [Stendhal] fuit la forme, le nombre, le rythme, les figures » (V3, p. 25) ; « ces abus de langage que l'on groupe sous le nom vague et général de "figures" » (V3, p. 45) ; « une étude et une méditation nouvelles du vocabulaire, de la syntaxe, de la prosodie et des figures » (V4, p. 16) ; « le domaine des figures dont s'inquiétait l'antique rhétorique » (V5, p. 290). On pressent parfois, dans un autre ordre, une réflexion narratologique qui annonce la théorétique : « les figures simplifiées [...] permettent le développement symétrique, et comme musical, des conséquences d'une situation » (V1, p. 174).

^{75.} Le premier *Cahier*, « Journal de bord », donnait déjà un projet d'article sur « la géométrie et l'ornement » (1894. CR1, 78). Notons au hasard dans des textes connus : « liaisons réciproques de figures » (V1, p. 142), « chacune de ces figures est comparable à un rêve » (V2, p. 243), « la correspondance réciproque qu'il établit entre les nombres et les figures » (V5, p. 223), « Euclide travaillait sur un papyrus où il pouvait tracer des figures » (V5, p. 33), « les grandeurs de figures » (V5, p. 244)...

^{76.} « J'ai vu bondir dans l'air amer / Les figures les plus profondes... » (« Le vin perdu », dans H1, 147), « des figures formées au hasard » (V5, p. 137). La pensée organisée vit par contre « des arrangements harmoniques, des figures parfaites et de leurs correspondances » (V2, p. 206).

^{77.} Notons : « les figures rythmiques, la valeur de la voix et des timbres » (V3, p. 280) et le passage d'*Eupalinos* sur ces « formes calculées » de la musique et de l'architecture (H2, 105).

de danse ⁷⁸ ou d'architecture ⁷⁹. La polysémie du terme « figure », inhérente à la langue certes, se trouve remarquablement exploitée par la pensée valéryenne qui lui confère une dimension technique. Que divers champs aient essayé de se formaliser ainsi autour du concept de figure — on pense à la fortune de « motif » ou de « structure » — témoigne au moins d'un niveau de généralité possible. Valéry, en plein accord avec son projet, ne pouvait que s'y placer et exploiter les glissements et chevauchements formels d'un champ à l'autre en élevant son point de vue ⁸⁰. Il y apporte ainsi sa griffe en introduisant une notion personnelle de l'ornement abstraite de ses illustrations ponctuelles. Dans ce cas précis, ce langage n'a qu'un défaut — celui d'être justement figuré. Il ne répond donc pas à la première exigence du Système de représenter les choses sans y mettre les inflexions d'une voix, celles d'un regard. Même rapport exprimé pour tous les arts, en tout cas — les *Cahiers* ne le démentent jamais ⁸¹.

Cette base jetée, celle d'une présentation toujours originale, redescendons d'un cran à ce que Valéry dit de l'ornement lui-même. Certes, comme on l'a noté, il donne à l'ornement une fonction primordiale dans *l'Introduction* (H1, 1184-1185). Il le représente dans les premiers *Cahiers* par le symbole Ω qui revient

⁷⁸. « [U]ne infinité de créations et de variations ou de figures » (V5, p. 149) — suit immédiatement un glissement typique : « Mais, du côté de la parole, ne trouvera-t-il pas un développement analogue ? ». Voir le passage de *Degas Danse Dessin* (H2, 1171-1172).

⁷⁹. Cf. R1, 1446n.231. A mettre en rapport avec les phrases sur la musique comme jeu (composition) sur les espaces et les volumes (1920. CNRS7, 600. R2, 940). « Je sens selon l'architecture — et pendant ce temps cette architecture me fournit images, métaphores, pour toute chose » (CNRS4, 648).

⁸⁰. On trouvera une démonstration pertinente qui s'appuie sur cet état de fait, sur la question du théâtre que Valéry aborde par l'architecture, les sciences physiques et les mathématiques, dans Huguette LAURENTI, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973, p. 100-105. On pourra ouvrir avec les rapports mutuels entre théâtre et musique détaillés dans le même travail (*op. cit.*, p. 117-129).

⁸¹. « La pratique de la poésie peut (presque seule) conduire à s'élever au-dessus de la conception naïve en littérature, comme la pratique et l'étude de l'ornement au-dessus de l'imitation naïve dans les arts plastiques, comme l'étude des formes au-dessus du nombre en mathématiques », (1934. CNRS17, 302. R1, 280).

fréquemment (CR2, 368n.2) ⁸². Mais cette acception de l'ornement trompe une attente : il ne signifie pas toujours plus-value, ni même désignation d'un trait inaliénable du poétique. Dans quelques cas marginaux, trop parler nuit :

« [Parmi les ouvrages de l'esprit, les poèmes] succombent assez souvent à la propre masse des beautés qu'on voulut y mettre, et sous le noble faix des intentions et des ornements. L'avenir, quelquefois, se heurtera dans leurs décombres à d'incomparables débris. On ramassera les plus beaux vers du monde dans ces ruines » ⁸³.

« chez les modernes, l'ornement rompt le discours » (H2, 635. CNRS7, 210).

Porté par trop d'enthousiasme, le mauvais poète ne se paie que d'ornements et se laisse « manœuvrer » par le langage au lieu de le manipuler soi-même ⁸⁴. Au lieu d'en rester maître, il succombe à sa création. On a déjà observé que le mauvais philosophe, d'une autre manière, est en proie au même danger quand il se prend aux mots. Il faut se méfier du danger d'un autre genre d'abus de langage. Aussi Valéry, dans un brouillon de lettre à Gide en 1891, ironise-t-il sur les Orphées qui se « cassent les reins à un hexapode ou accumulent la même consonne dans un vers », et clôt avec cette formule laconique : « Les fleurs sont d'une bêtise de femmes » (H1, 1600) ⁸⁵. Le sentiment du ridicule laisse parfois place à la lassitude : « Je suis un peu las de tout orner » ⁸⁶. Et lors de sa réception

⁸². Valéry symbolisera quelques années plus tard sa théorie des opérations mentales par la lettre ω (1897-1899. CR2, 153).

⁸³. Paul VALÉRY, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 164.

⁸⁴. Michel LECHANTRE, « P(h)o(n)étique », *Cahiers Paul Valéry* 1 (1975), p. 99.

⁸⁵. Il s'agit d'une ébauche de la lettre du 10 août 1891 à Gide dans *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 119-120.

⁸⁶. Comme il peut dans les dernières années de sa vie être las de poésie, au point qu'en lire le dégoûte. Lettre de fin avril 1892 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 159.

à l'Académie, il précise ironiquement d'Anatole France : « Le monde ne hait point que nous nous réduisions à une fonction de pur agrément »⁸⁷.

Mais là n'est pas le plus important. Il reste que l'ornement, notamment figural, est pour le poète une occasion de ménager ses effets, de rouler des mécaniques : « L'effet est le but ornemental, et l'œuvre prend ainsi le caractère d'un mécanisme à impressionner un public, à faire surgir les émotions et se répondre les images » (H1, 1185). Le discours est toujours conçu par Valéry comme action, mise en acte de la pensée par la parole, mais tout autant moyen d'une influence — la « liaison des moyens du langage avec les productions dans chacun de ce qu'ils excitent » (1933. CNRS17, 221. R1, 279-280)⁸⁸. Et l'ornement, tel qu'il le définit à Bergson, est une « formation par la sensibilité de ce qui remplit le vide — selon des lois locales — générales (contrastes — symétries) » (1929. CNRS14, 103. R1, 117)⁸⁹. L'ornement est donc un point privilégié du discours puisqu'il est le moyen d'une sollicitation, d'une interaction. Dans sa préface à sa traduction des *Bucoliques* de Virgile en 1942, il signale que « la poésie [...] est un art de contraindre continûment le langage à intéresser l'oreille [...] au moins autant qu'il ne fait l'esprit » (H1, 207). La stratégie du conteur au faîte de son art est d'appliquer par ses ornements la maxime : « ce n'est que par les détails qu'on arrive au fond des gens » (1897-1899. CR2, 232) ;

87. Paul VALÉRY, *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p. 29.

88. Il convient de lire « ceux qu'ils excitent ».

89. « L'ornement est la mise en évidence du principe fonctionnel — Ce sont les lois des fonctions pures visibles au moyen d'éléments de représentation » (1905. CNRS3, 831. R2, 1061). « L'ornement consiste à créer matériellement, à matérialiser ce que l'œil créerait de soi-même, s'il était doué d'une puissance qui lui permet de projeter ses "désirs" » (1920. CNRS7, 700. R2, 940). « J'ai prétendu /soutenu/ devant moi-même il y a q[uelques] années que ce qu'on nomme *ornement* se pouvait rapporter à une sorte de création "spontanée", locale des organes des sens » (1925. CNRS11, 256. R2, 1019). « Il y a "ornement" quand il y a organisation propre des valeurs sensorielles dans tel domaine des sens, qui contienne excitants et répondants » (1934. CNRS17, 60. R2, 967). « Ornement — Remplissage du *vide* — vide "temps" — vide "espace" desquels la *nature a horreur* » (1935. CNRS18, 187. R2, 971).

« [la] langue littéraire est déduite de l'autre, dont elle tire les mots, les figures, les tours les plus propices aux effets que recherche l'artiste en belles-lettres »⁹⁰. Effet, souci de toucher, voire espace d'une contrainte, l'ornement offre à Valéry une représentation à la fois commode et généralisante de la dimension perlocutoire du discours. C'est pourquoi le titre de *Charmes* sera élu qui condense les appas physiques, le pouvoir incantatoire de la parole et celui de la magie, ainsi que la pharmacopée, comme le signifie le terme *carmina* dans tel passage des *Bucoliques* que Valéry a étudiées dans ses classes de latin⁹¹.

Cette précision n'était pas simplement pour détromper la conception du bon sens que l'on pourrait avoir des ornements du discours. Ils sont bien là pour faire beau aussi. Ils sont en effet dans « les créations de la culture » les seuls « supports du splendide »⁹². C'est pourquoi dans *Phèdre* on trouve que « cette forme qui accomplit la synthèse de l'art et du naturel, semble ignorer ses chaînes prosodiques dont elle se crée, au contraire, un ornement, et comme une draperie sur le nu de la pensée »⁹³. Ce qui place d'emblée ce genre de décoration dans le champ d'un savoir-faire poétique : Valéry signale dans *Tel quel* que « Celui-là seul sait vraiment orner un style qui est capable d'un style nu et net » (H2, 485)⁹⁴. Il convenait avant tout de signaler un surcroît de signification qui est accordé à ce qui est, dans un autre ordre, du décoratif. Cela donne certainement un éclairage

90. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 26.

91. Cf. le refrain d'Alphésibée, « *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnim* » (H1, 268-269). Dans la préface à sa traduction de 1942, Valéry s'exclame : « Virgile de mes classes, qui m'eût dit que j'aurais encore à barboter en toi ! » (H1, 210).

92. Paul VALÉRY, *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p. 67.

93. « Sur Phèdre femme » (H1, 507).

94. À rapprocher de la note de 1892 que cite Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982, p. 57. Il semblerait en fait que par « orner » Valéry signifie alors épurer, à l'instar du graphisme des estampes japonaises. Voir aussi les réflexions sur le style allant dans ce sens dans *Vues*, Paris, La table ronde, 1993 [1948], p. 311-313.

nouveau à ce que Valéry peut vouloir faire avec sa métaphore, comme il dit le voir faire les figures : exercice d'un pouvoir, moyen d'une mise en forme rigoureuse, application proprement théorique d'un désir d'englober plusieurs réalités en une même expression.

Cela explique certainement qu'il loue tous ceux qu'il admire pour avoir su faire exactement cela de leurs ornements. De Maxwell d'abord : « Je dis passionnant. [U]n livre tout à fait d'une métaphore originelle, initiale puis uniquement les formules et les diagrammes — un ornement extraordinaire »⁹⁵. Non des moindres, Mallarmé montre que toutes les figures qui dans le langage normal jouent

« un rôle accessoire, semblent n'intervenir que pour illustrer ou renforcer une intention, et paraissent donc adventices, pareilles à des ornements dont la substance du discours peut se passer, — deviennent, dans [s]es réflexions, des éléments essentiels : [notamment] la métaphore »⁹⁶.

« [G]énie essentiellement formel, s'élevant, peu à peu, à la conception abstraite de toutes les combinaisons de figures et de tours, [Mallarmé] s'est fait le premier écrivain qui ait osé envisager le problème littéraire dans son entière universalité »⁹⁷.

Il a su se rendre « proche des spéculations les plus élevées de certaines sciences. Il ne parlait, d'ailleurs, de ses idées que par figures »⁹⁸. À propos du *Coup de dés*

95. Lettre du 27 novembre 1893 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 191.

96. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 28.

97. Paul VALÉRY, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 165. Voir sur ce point : Judith ROBINSON-VALÉRY, « Mallarmé, le "père idéal" », *Littérature* 56 (décembre 1984), p. 104-118 qui note leurs différences sur le plan de l'exercice du langage (p. 115) et leur « algébrisme » commun (p. 116-117). Deux autres fois au moins Mallarmé est signalé comme maître ès métaphores dans les *Cahiers* (1922-1923. CNRS9, 206. R2, 1101) et, plus parlant le passage (1944-1945. CNRS29, 350-351. R2, 1141-1142) qui évoque le célèbre « *glissando* de métaphore en métaphore » chez l'auteur d'*Hérodiade*.

98. Paul VALÉRY, *Variété II*, Paris, Gallimard, 1930, p. 188.

sur lequel il fut le premier élu à poser les yeux, Valéry note que Mallarmé a eu l'adresse de maîtriser l'ornement dans une perspective toute sienne :

« Il a eu l'idée de développer ces moyens [la typographie], consacrés jusqu'à lui à exciter grossièrement l'attention ou à plaire comme ornements naturels de l'écriture. Mais une page, dans son système, doit, s'adressant au coup d'oeil qui précède et enveloppe la lecture, "intimer" le mouvement de la composition »⁹⁹.

Léonard, enfin, maître ès figures, « dessine, calcule, bâtit, décore, use de tous les modes matériels qui subissent et qui éprouvent les idées, et qui leur offrent des occasions de rebondissements imprévus »¹⁰⁰.

À la lumière de ces trois grands inspirateurs, on peut donc confirmer que, pour Valéry, « la métaphore est [le moyen de présenter une image] qui correspond le moins à une fonction d'ornement [au sens banal du terme...] La métaphore chargée d'une intention esthétique tend à attirer l'attention sur l'ingéniosité de l'analogie sur laquelle elle se fonde »¹⁰¹. C'est abonder, avec Valéry, dans le sens d'une acception plus moderne que la notion d'obédience stylisticienne stricte qui voit en la métaphore une possibilité expressive parmi tant d'autres. De cette manière, la poésie peut alors servir d'ornement au Palais de Chaillot : son ornementation apprend à « regarder comme jamais encore vues toutes choses qui sont au monde » (H2, 1585)¹⁰². Du complexe valéryen au Lycée, il n'y a plus qu'un pas. Dans les deux cas, nul n'y entre s'il n'est ou ne veut

⁹⁹. « Le Coup de dés » (H1, 627). Valéry précise dans le même mouvement qu'il ne faudrait pas « considérer la composition du *Coup de dés* comme effectuée en deux opérations successives : l'une consistant à écrire un poème à la manière ordinaire, c'est-à-dire indépendamment de toute figure et des grandeurs spatiales ; l'autre qui donnerait à ce texte définitivement arrêté la disposition convenable » (H1, 628).

¹⁰⁰. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 162.

¹⁰¹. Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1973, p. 73.

¹⁰². Nous avons normalisé la casse de l'inscription.

devenir géomètre, apprécier et concrétiser les proportions. S'il ne sait percevoir les rapports entre les figures ¹⁰³ à travers celle d'une abstraction qui ne s'adresse qu'au seul œil de l'âme, à l'universelle oreille, ou au sens de la théorie — la métaphore.

Jean Paulhan, qui le connaissait bien ne s'y est pas trompé lorsqu'il disait de Valéry que celui-ci était, dans un sens tout particulier du mot, un rhétoriqueur « à l'état sauvage » ¹⁰⁴. Les figures lui offrent en effet un champ d'exercice et un lieu d'interrogation riche en dimensions. La conception qu'il en a est peut-être singulière et, en en faisant une noble tâche, il leur accorde finalement une valeur capitale dans son *Système* et dans ce qui constitue la poétique intime de sa pensée. Valéry a promulgué maintes fois ce désir d'au moins une conscience accrue des outils langagiers donnés à tous : quand il encense « le rhéteur et le sophiste, sel de la terre » — « Idolâtres sont tous les autres » (H2, 619) — ou apostrophe le poète (1921. CNRS8, 368. R2, 1098). Peut-être cela est-il dû au fait que « la pratique consciente de la figure devient le moyen de traduire [une] incertitude devant tout ce qui naît à l'esprit » ¹⁰⁵. Par là de faire un arrêt sur une image, de se regarder en train de penser et de prendre la mesure de l'outil que l'on est en train de manipuler. C'est l'occasion d'une prise de conscience et en cela la métaphore constitue un enjeu théorique pondéreux.

¹⁰³. Une « quantité d'analogies ou de relations qu'aucune intuition n'aurait décelées », *Variété IV*, Paris, Gallimard, 1938, p. 221. Dans un *Cahier* du début de 1937, Valéry signale qu'il considère un de ses patrons, Saint Paul, comme un « grand écrivain », ce dernier étant défini comme un « trouveur de relations » (CNRS19, 699. R2, 1229).

¹⁰⁴. Jean PAULHAN, *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux*, sous la dir. d'André Berne-Joffroy, Paris, Complexe, 1987, p. 61-80. Suzanne NASH, « Jean Paulhan lecteur de Valéry », *Littérature moderne 2* (1991), p. 109-124 présente un historique saisissant des rapports entre Valéry et Paulhan — notamment sur leurs vues communes ou divergentes sur la rhétorique, l'arbitraire et les lois du langage.

¹⁰⁵. Daniel DELAS et Jacques FILIOLET, *Linguistique et Poétique*, Paris, Larousse, 1973, p. 151.

Nous espérons avoir convaincu que, pour Valéry au moins, à travers une approche de biais de la métaphore, « la poésie ne consiste pas à ajouter au discours des ornements rhétoriques : elle implique une réévaluation totale du discours et de toutes ses composantes »¹⁰⁶. C'est même plus qu'elle l'implique, elle la requiert, la provoque, lui donne la possibilité d'avoir lieu. Il serait toutefois possible — ce serait dépasser les limites de ce survol des postulats qui servent d'assise aux diverses rhétoriques de la métaphore — d'appuyer sur d'autres dimensions auxquelles on fait place dans ce domaine. Dans toute tentative de classement, il faut procéder à des oppositions significatives afin de légitimer les découpages. Ainsi a-t-on pu opposer la métaphore, outre à la métonymie¹⁰⁷, à la comparaison : « la comparaison apparaît toujours comme un hors-d'œuvre facilement détachable, tandis que la métaphore est absolument indispensable au sens de la phrase »¹⁰⁸. Mais puisqu'elle s'appuie sur la comparaison, elle se différencie du similé strict, dans deux cas d'espèce, *in absentia* et *in præsentia*¹⁰⁹. Or Genette relève bien que les distinctions précises entre métaphore et comparaison fournissent de nombreux cas de figures, et disqualifie finalement bien des analogies qui passent pour des métaphores¹¹⁰. Ailleurs on

¹⁰⁶. Roman JAKOBSON, « Linguistique et Poétique », dans *Essais de linguistique générale*, trad. par Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, 1963, p. 248.

¹⁰⁷. On a dit par contre que la métaphore est le fruit de deux métonymies, Albert HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 66. GROUPE M, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982 [1970], p. 108, y voit le résultat de deux synecdoques.

¹⁰⁸. Louis, cité par Derrida, *op. cit.*, p. 264-265. Voir le florilège recueilli par Albert HENRY, *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 53-54.

¹⁰⁹. Olivier REBOUL, *La rhétorique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, n° 2133, 1993 [1984], p. 45-47.

¹¹⁰. Gérard GENETTE, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 29-31. Outre que l'extension du terme de métaphore à toutes les figures d'analogie ne permet pas de signaler diverses anomalies sémantiques (p. 28), on observe bien au tableau p. 30 que la métaphore n'est « qu'une forme parmi bien d'autres » (p. 31).

oppose la métaphore à la catachrèse ou au cliché, afin d'en souligner la rareté, l'originalité ou la beauté ¹¹¹. D'un certain point de vue, elle se rapprocherait plutôt de la syllepse de sens — mais hormis Le Guern personne ne le remarque. Il y aurait donc matière à dichotomiser si c'était notre intention.

Pourtant il ne faut pas voir dans ces oppositions et ces complémentarités affichées un simple stratagème (rhétorique ¹¹²) pour faire rebondir le débat ou tout bonnement pour préciser un *distinguo* : il y a effectivement des opérations sémiques communes qui font que ces figures se ressemblent et s'appellent, d'un certain point de vue. Il y aurait aussi prétexte à en étudier ici de près ce fonctionnement si nous ne proposons, lorsque nous abordons des points concrets de son insertion dans les poèmes de Valéry (Ch. 5), une description de son mécanisme plus opératoire que ce qui se retrouve dans l'aile que nous pourrions qualifier de « grammairienne » de la rhétorique.

Cette dernière est en fait strictement descriptive. Il est certain que la métaphore a son originalité du point de vue sémantique et que celle-ci convoque des modalités d'apparition du sens propres qu'il convient de décrire avant d'entrer dans toute analyse. Ainsi Morier peut-il consacrer soixante-huit des soixante-treize pages de son petit traité à décomposer par le menu un jeu intellectuel mis en œuvre par une disjonction entre similarité et différence ¹¹³. Il multiplie les patates afin de proposer les diverses possibilités d'apparition ou d'inhibition de

¹¹¹. Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, sous la dir. de Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 215-219. René WELLEK et Austin WARREN, *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977 [1942], p. 197-200. Félix BOILLOT, *Le français moderne* 22 (1954), p. 5-17. Peter W. NESSELROTH, *Lautréamont's Imagery. A Stylistic Approach*, Paris, Droz, 1969, p. 85sq. Christine KLEIN-LATAUD, *Précis des figures de style*, Toronto, GREF, 1991, p. 77-80. Toutefois il semblerait que la rhétorique se soucie peu, dans son ensemble, de cette question de rareté selon Ricœur, *op. cit.*, p. 190.

¹¹². Dans « Villon et Verlaine », Valéry appelle ces oppositions plaisantes à l'œil « procédé de rhétorique... décorative » (H1, 428).

¹¹³. Henri MORIER, « Métaphore », dans *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1989 [1961], p. 676-748.

sèmes dans plusieurs métaphores différentes. Dans un autre état d'esprit, Brooke-Rose offre un inventaire complet des constructions syntaxiques possibles pour l'occurrence métaphorique ¹¹⁴. Il est possible d'aligner de cette seconde manière les travaux d'envergure qui atomisent l'opération métaphorique en ces cas d'espèces.

Nous ne le faisons pas ici du fait d'observations plus fructueuses qui se peuvent faire en prenant connaissance d'une controverse dont nous avons fait état (Ch. 1), plus pertinente à la pensée de Valéry selon nous, qui s'est appliqué à étudier la métaphore, et qui a su y déterminer des intérêts autres que ceux de dévoiler son fonctionnement. Les deux pans suivants de notre travail se donnent précisément ce but à remplir.

¹¹⁴. Christine BROOKE-ROSE, *A Grammar of Metaphor*, London, Secker and Warburg, 1958.

III. Les *Cahiers* sous l'angle de la métaphore

« Chaque homme n'est capable que d'une certaine quantité de vérité selon la grandeur de son esprit, et d'une certaine espèce de vérité selon la nature de son organisation. Il prend ce morceau quelconque de vrai, le combine avec ses erreurs, ses passions, ses préjugés, ses illusions et ses intérêts, assemble, ajuste, cloue, amalgame, nettoie, dore, ou vernit le tout, et appelle cela *son système*. »

Victor Hugo, *Œuvres complètes*. Océan, sous la dir. de René Journet, Paris, Laffont, 1989, p. 77.

Le Système valéryen autour duquel rayonnent les *Cahiers* est partiellement le fruit de la multiplication de théories et de l'application de modèles sur près d'un demi siècle — la théorie des ensembles, ou celle des phases, le modèle cartésien, puis le modèle DR [Demande-Réponse], l'homéostasie thermodynamique appliquée à l'esprit, etc. C'est pourquoi sa mise en place et son évolution ne cadrent pas avec son seul but ponctuel, « une expression de l'ensemble hétérogène de la connaissance — formé à mon sentiment (en gros) de lois ou formes fonctionnelles et de "contenus" » (mars-mai 1928. CNRS12, 753. R1, 826) : à chaque nouveau tâtonnement, le Système intègre de nouveaux éléments ou se prolonge dans une direction nouvelle, de sorte que, paradoxalement, le Système ne se systématise jamais, jamais pendant longtemps pour le moins. En tout point du temps, il est présenté éclaté au moins par le simple fait qu'il est fait de fragments. Le but centralisateur demeure, comme ligne de mire de la visée valéryenne, mais un assez grand flou règne à la périphérie de l'ensemble tant les modèles sont multiples et fluctuants. Par ailleurs, il faut aussi prendre en compte les récurrences et retours qui signent la

méthode, car si Valéry demeure peu de temps sur le même sujet, il y revient souvent, modifie, précise ou souligne un aspect complémentaire. Ce genre de retour, de réinterprétation, de greffe, reste profondément le seul moyen viable de régulation, voire de rétroaction, sur une multiplicité qui essaie de se faire unité mais tire toujours sur ses coutures. Plus ou moins espacées, plus ou moins nombreuses, plus ou moins novatrices ou synthétiques, ces répétitions mesurées font donc du Système un ensemble conceptuel qu'il est difficile de sommer sans fausser l'équilibre des masses et l'importance relative des trouvailles.

Le flirt avec différents modèles et le glissement perpétuel d'une prospection donnent ainsi une impression de mouvement et d'expansion infinis dans le projet tel qu'il se réalise. C'est pourquoi, de deux manières, il devient difficile d'évoquer un état du système en dehors du projet qui y préside, de ses grandes lignes ou sans y trouver un point de continuité/rupture. Dans une certaine mesure, on peut parler du Système d'un temps, mais vraiment dans le sens où celui-ci sous-entend interactions, construction en équilibre provisoire, dynamique, tension du multiple vers l'unité. Valéry, on l'a souvent répété, a « l'esprit unitaire — en mille morceaux » (1900-1901. CNRS2, 137) qui compose, à son image, une entreprise toujours recommencée et toujours diverse, d'où qu'on la considère.

1. Une évolution

« [O]ù ce ruisseau de syllogismes, de métaphores, de coq-à-l'âne, de réunions et de transformations, une fois bien compris est refait en sachant qu'on fait des syllogismes, des métaphores etc. — »

Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, vol. 1, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987, p. 271.

Fort de ces précautions, il convient maintenant d'esquisser le trajet de Valéry dans ces *Cahiers* en ce qui concerne notre problématique et de baliser largement les étapes d'une évolution. Initialement une ambition : la modélisation des processus mentaux par l'assainissement des problématiques et la fédération des branches de la théorie de la connaissance (1900-1901. CNRS2, 102) ¹. On comprendra aisément que l'ampleur de la tâche aura tôt fait éclater le projet. Que cette modélisation se fasse tout d'abord sous le signe d'une propension marquée à l'abstraction, cela est déjà donné par le thème de la recherche et ne doit pas surprendre à l'époque ². Méthodologiquement, cette recherche de principes généraux se mène essentiellement sur la base d'une critique radicale du langage : telle phrase typique des positions de 1894 le souligne lorsque Valéry observe

« *Qu'est-ce que la réalité ?* se demande le philosophe ; et *qu'est-ce que la liberté ?* Il se met en l'état d'ignorer l'origine à la fois

¹. Il est révélateur que l'ouverture de la série des grands registres, à la fin de 1900, s'accompagne de nombreuses mises au point fort utiles sur l'activité qui a été menée jusqu'à lors. En 1900, « [S]on but [est] purement linguistique, représentatif et consistant à chercher une figure commode de la connaissance [... et à] établir aussi rigoureusement que possible la correspondance des mots et des phrases à des faits intérieurs », Lettre du 29 août 1900 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 371.

². Voir la courte mise au point très utile, « Les éclats du système » (CR3, 573-575). Certes, ainsi que le signale Celeyrette, les artifices de l'édition mettent l'accent sur cette abstraction, mais il faut observer que le même mentalisme, visible dans la méthode employée pour systématiser les cahiers à partir d'un index, est à l'œuvre dans les *Cahiers* plus avenants comme *Eidolatrea* et *Eikones*. On retrouve notamment dans ces deux derniers, parallèles à la recherche « dure », la présence des mêmes catégories abstraites.

métaphorique, sociale, statistique de ces noms, dont le glissement vers des sens indéfinissables va lui permettre de faire produire à son esprit les combinaisons les plus profondes et les plus délicates »³.

Dans la conception de la référence qui est celle de Valéry à l'époque, toute une classe de mots se trouvera proscrite de cette manière, en faveur d'une conception dénotative et strictement mondaine de la signification⁴. À partir de là, le philosophe et le métaphysicien, usagers du langage qui échafaudent toute leur entreprise sur des fondations branlantes, seront toujours dans le colimateur. « Toute métaphysique résulte d'un mauvais usage des mots » (1902. CNRS2, 353). Assombrie de cette méfiance vis-à-vis du langage qui « obscurcit presque tout » (1898. CNRS1, 491. R1, 382), la métaphore dans son sens le plus général se donne comme l'épitomé des déformations induites par la représentation :

« Peut-être trouvera-t-on, trouverai-je ! ce langage sans métaphores matérielles qui produira la vie mentale — vraie —
????

Suivre ces métaph[ores] dans le lang[age] ordinaire — algèbre —
?? Le domaine spirituel est encore inconnu à cause de ce manque »
(1900-1901. CNRS2, 78).

Négativement, d'une part, le passage obligé par un langage tissu de métaphores pour aborder quelque question donne naissance au fameux programme du « nettoyage de la situation verbale » et à une première modélisation intellectualiste et formelle de l'esprit qui est très perceptible dans les efforts de classement de l'époque (voir *infra*). À cette époque, un Valéry louangeur signalera par exemple dans son article sur *La sémantique* de Bréal que « L'auteur, dès les premières pages rejette l'usage des métaphores vitalistes,

3. Paul VALÉRY, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (H1, 1256).

4. Voir : Jean-Claude COQUET, « L'événement de langage », *Archives des lettres modernes*, n° 225 (*Problèmes du langage chez Valéry [Cahiers et œuvres, 1894-1900]*), sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Lettres modernes, coll. Archives Paul Valéry, n° 6, 1987, p. 9-23. Sur ce point précis p. 19-20.

évolutionnistes, qui servent à tout expliquer facilement »⁵. Ce qui séduit le jeune Valéry chez Bréal, c'est l'effort de se colleter au problème, d'envisager les choses dans leur pure manifestation, comme en dehors des limites d'un langage-outil, ou au moins en étant bien conscient des éclairages qu'il projette — surtout, à l'époque, en se défiant des termes de la philologie historique qui dominent la linguistique. Ainsi fondée sur la figure de la métaphore qui synthétise un mythe du langage, la spéculation théorique, mais aussi descriptive et métacritique, s'élargit à la mesure de la généralité d'une telle conception de la métaphore, tout en restant consciente de son paradoxe puisque

« [...] toutes les spéculations ont pour fondement et pour but l'extension de la continuité à l'aide de métaphores, d'abstractions et de langages » (1894. *Introduction à la méthode...*, H1, 1174).

Il faut bien composer avec ce pis-aller obligatoire de l'investigation, mais s'en méfier et en prendre la mesure à tous les niveaux. C'est donc dès l'origine que l'on rencontre dans l'enquête valéryenne les fondements d'une aporie dont il viendra assez tôt à toiser les conséquences.

« Si l'on s'efforce de réduire toutes les métaphores employées pour dépeindre la connaissance et si on scrute ce procédé on trouve en dernière analyse — que nous ne distinguons de la pensée que les parties qui sont exprimables par métaphores et que nous attribuons souvent la pensée des nécessités qui proviennent peut-être de la métaphore.

De plus c'est par l'incohérence de ces représentations que nous désignons la pensée » (1902-1903. C5, 245)

Mais c'est pourquoi, par effet de contrepoids, la première représentation de l'esprit à cette époque se fait par une mécanique fonctionnelle mettant en jeu des catégories abstraites et des opérations logiques. Cette modélisation, à ras des phénomènes de l'idéation mais déformante en ce qu'elle aplatit l'affect et

⁵. Paul VALÉRY, « La sémantique de Michel Bréal » (H2, 1449).

l'imaginaire, se déleste de cette manière, au moins terminologiquement, d'un langage grévé. C'est aussi loin que le projet d'une « langue symbolisant les opérations de l'esprit » (1895. CR1, 144) aboutira jamais, s'arrêtant en quelque sorte à la mise au jour d'une série d'opérations entrant dans une syntaxe fondamentale.

Mais positivement, d'autre part, les métaphores observables dans telle ou telle branche des savoirs exacts délimitent à cette époque un programme d'étude plus ou moins précis. À partir de 1900-1901, la première réaction négative se fait programme d'enquête : « Peut-être raisonnons-nous d'après les images de nos actes physiquement possibles. De là viendraient les métaphores matérielles qui représentent les facultés mentales » (C4, 291). Citons en entier la

« Table des métaphores employées pour l'expression de la connaissance — »

1. objets	2. actes volontaires	3. mouvements en général — et phénomènes	4. qualités	5. sensations
miroir prisme type éclair lueur	séparer réunir (synthèse concept) choisir distinguer comprendre méditer douter simuler mesurer compter saisir	oscillation tension souffle	pénétration profondeur possession solidité poids clarté rectitude — liaison forme — ordre — (principe)	sentir voir (phénomène) intuition efforts souffrance

C'est là une de ces tables de correspondances dont le penseur de l'époque paraît si gourmand (octobre 1902-juin 1903. C5, 245) ⁶. Quand on sait que le projet initial confié à Gide et Fourment par Valéry, celui d'une *arithmetica universalis*, était de systématiser et simplifier les fonctions « nominables » et les produits de l'activité mentale en un tableau de variations qui en permette le groupement, le classement et le dénombrement ⁷, l'importance de ce relevé tabulaire qui prend pour base la métaphore acquiert une certaine topicalité. À la faveur d'un effet d'encreux Valéry a au moins ambitionné un temps d'entrevoir, entre les mailles du filet métaphorique que le psychologue plaque sur son objet d'étude, les véritables conditions de la connaissance ⁸. Il reste cependant d'intérêt, quoique dépassant les limites de ce survol, de signaler d'ores et déjà que la conception exacte de la métaphore de cette époque est quelque peu oiseuse. Si on rencontre dans ce relevé de vraies métaphores par lesquelles on exprime couramment certains aspects de la connaissance, celle du prisme de la conscience, la notion de saisir par l'esprit ou de profondeur de pensée, il faut aussi constater que d'autres termes — défunts depuis la nuit des temps — posent problème à être envisagés comme métaphores au sens plus linguistique du terme, tel méditer, douter, ou

⁶. Reproduit en fac-similé (C5, 144bis). Le projet de ce tableau est exprimé en 1900-1901 et signale une application particulière du questionnement des métaphores « en creux » (C4, 65). Valéry donne à ce groupe de métaphores le nom d'« anthropomorphisme apparent » (1903-1904. C6, 193). Il explique : « Ces métaphores physiques attribuent d'abord à l'esprit les propriétés des SENS ainsi l'esprit (considéré as a man) touche, voit, saisit, pèse et mesure, s'éclaircit, s'obscurcit etc. » (19001-1901. C4, 66). Aussi (H1, 919). Voir sur cette question : Marcel DANESI, « Thinking as Seeing : Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought », *Semiotica* 80 (1990), p. 221-237 (on ne se serait apparemment aperçu de ce « détour métaphorique obligatoire » de la linge anglaise pour représenter l'activité mentale qu'en 1972...)

⁷. Lettre du 4 janvier 1898 à Gustave Fourment, dans *Correspondance Fourment-Valéry*, Paris, Gallimard, 1957, p. 146. Jules Renard note ironiquement dans son *Journal*, « [Valéry] voudrait faire une table de logarithmes pour les littérateurs », cité par Robert MALLET (sous la dir. de), *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1951, p. 28n.

⁸. « Méthode — recueillir toutes les métaphores qui servent à désigner les faits internes — et chercher dans chaque cas particulier leur formation » (1900-1901. C4, 87).

intuition. Nous aurons l'occasion de détailler cette question dans le chapitre trois de notre travail.

Dans une troisième direction, signalons que c'est par centaines que se dénombrent les métaphores scientifiques de Valéry dans les *Cahiers* de cette époque. L'interrogation sur les fondements méthodologiques de la science, la construction de ses modèles, et jusqu'à l'ambition d'un transfert intégral des méthodes des sciences dures vers la spéculation humaniste afin de justement mettre en œuvre ce nettoyage verbal, donnent la part belle à l'attitude métaphorique qui sous-tend la recherche valéryenne. Celeyrette note ainsi que « c'est en poète qu'il se confronte à l'activité métaphorique, utilisant largement, comme une forme d'expression privilégiée et parfois plus précise, les métaphores notamment scientifiques »⁹. Deux autres travaux d'ensemble ont abordé cette question chez Valéry, celui de Reino Virtanen et celui d'Andrea Pasquino¹⁰.

Il est cependant très parlant que Valéry, dans par exemple le *Cahier* « Langage » des années 1911-1914, dont la fin chevauche le début de rédaction de la *Jeune Parque*, se livre sur près de vingt années à une réflexion sur les diverses opérations qui sous-tendent la métaphore même : identité, dissemblance, symétrie, substitution etc., ce dans le cadre plus vaste d'une interrogation catégorielle sur relation, combinaison et substitution, qui constituent les pôles mentaux stables de la mécanique de l'esprit ainsi dégagée. Robinson résume bien l'attitude dominante de cette époque, en expliquant la visée relationnelle de la description :

⁹. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Avant-propos », dans *Archives des lettres modernes*, n° 225 (*Problèmes du langage chez Valéry [Cahiers et œuvres, 1894-1900]*), sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Lettres modernes, coll. Archives Paul Valéry, n° 6, 1987, p. 7.

¹⁰. Reino VIRTANEN, *L'imagerie scientifique de Paul Valéry*, Paris, Vrin, 1975 signale les *Cahiers* en passant mais adopte une approche thématique agréable et signale clairement les grandes évolutions. Un seul chapitre d'Andrea PASQUINO, « La matematica come metafora », I « *Cahiers* » di Paul Valéry (*Una scienza in forma di metafora*), Rome, Bulzoni, 1979, p. 119-131 traite en fait de la question, dans une application particulière (voir *infra*).

« Valéry ne perd jamais de vue ses deux préoccupations centrales : l'analyse de l'esprit humain et la recherche d'un langage suffisamment précis pour le représenter sans le déformer. [...] C'est également en fonction de l'idée d'ordre et de structure que Valéry explique l'opération de la conscience, qu'il définit comme l'état de la pensée où le plus grand nombre de variables mentales sont liées les unes aux autres. Et il est intéressant de remarquer que le langage idéal dont il a toujours rêvé a exactement les mêmes caractéristiques, étant aussi, comme le langage des mathématiques et de la science, un système de relations complètement intégrées et coordonnées » ¹¹.

Lier, donc, c'est l'essentiel du problème — mais pas substituer un mot pour son prochain.

2. Une révolution tranquille : le corps

« Elle rafraîchit notre imagination parce qu'elle ne fait pas penser à la vie des hommes, mais elle réjouit notre âme, parce qu'elle est, comme elle, aspiration infinie et impuissante, élan sans cesse brisé de chutes, plainte éternelle et douce. Elle nous enchante ainsi comme la musique, qui ne porte pas comme le langage la trace des choses, qui ne nous dit rien des hommes, mais qui imite les mouvements de notre âme »

Marcel Proust, *Les plaisirs et les jours*, sous la dir. de Pierre Clarac, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 143-144.

Il importe de poser ici une autre balise capitale dans l'évolution de Valéry, celle de la crise de 1920, ainsi nommée, qui fait suite à la rencontre avec « K », Catherine Pozzi. Il est notable que chemin faisant sur la quête du Système, les échecs et frustrations, la poésie et finalement la crise de 1920 réorientent le

¹¹. Judith ROBINSON, « L'ordre interne des *Cahiers* de Valéry », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la direction d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 256. C'est là la thèse centrale de l'ouvrage pionnier de Robinson (1963).

projet initial d'une mécanique mentale vers une enquête sur les liens essentiels et fonctionnels fondamentaux entre le corps et la connaissance ¹². En 1922, le *Système* s'écrit définitivement au passé : « Le système. *Grosso modo* le système a été la recherche d'un langage ou d'une notation qui permettrait de traiter *de omni re*, comme la géométrie analytique de Descartes a permis de traiter toutes les figures » (1922-1923. CNRS9, 82) ¹³.

Si postérieurement à cette époque le corps, jusque là peu ou prou passé sous silence, est considéré et intégré tout autrement au *Système* ¹⁴, on peut noter qu'en parallèle la vindicte quant aux errements induits par les métaphores s'estompe, et qu'elle s'intègre elle aussi plus intimement à un système de pensée positif. Les relations entre abstrait et concret que la métaphore pose entrent pour grande partie dans ce système nouvelle manière. Un tel changement de valorisation du corps se laissait déjà voir dans les brouillons des poèmes des années 1910, ainsi que le signale Robinson-Valéry ¹⁵. Mais là, les théories

¹². C'est peut-être avancer des dates un peu précises, mais il faut s'y risquer. Celeyrette-Pietri ne dit pas autre chose : « Dans les premières années sont posés des concepts devenus des références fondamentales, abstractions souvent méconnues sur lesquelles l'écrivain plus tard a construit. [...] Une volonté de rigueur occulte d'abord le vécu sous-jacent à ces notes sévères. Elles s'humanisent au fur et à mesure que l'espoir de créer une psychologie scientifique, de mathématiser le fonctionnement du Moi devient plus chimérique. Au rêve d'une notation exacte se substituent peu à peu l'essor de l'imagination et de la poésie, et une réflexion esthétique fondée sur une philosophie du corps », *Valéry et le moi. Des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 3.

¹³. Voir la préface de Starobinski au volume III de l'intégrale de Celeyrette (i-xiv) qui soulève (iii) la question du temps grammatical auquel le *Système* est évoqué dans les *Cahiers*. Certaines remarques de Starobinski sont à relativiser cependant, car il méconnaît souvent les chronologies. Voir aussi les remarques sur le temps dans : Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « L'autobiographie spirituelle », *Littérature* 56 (décembre 1984), p. 3-22 (surtout p. 6-8).

¹⁴. Andrea PASQUINO, « Situazione del corpo umano nel pensiero di Paul Valéry », *Rivista di letteratura moderne e comparate* 30 : 1 (mars 1977), p. 61-76 postdate ce changement à 1922 (p. 68). Son article relève toutefois deux étapes de modélisation antérieures : « sintomatica del corpo fisico, analisi delle fasi, analisi delle interazioni tra corpo, coscienza e realtà esterna » (p. 62) ; il relie cette évolution à « l'atteggiamento probabilistico di una scienza che settant'anni prima era rigorosamente positivista » (p. 64).

¹⁵. Judith ROBINSON-VALÉRY, « La genèse poétique chez Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina*, Aoste, Schena, 1982, p. 244. « Nous avons constaté, par exemple, dans les brouillons des *Fragments du Narcisse* la présence de plus en plus insistante, dès avant la rencontre de Valéry avec « Karin » en 1920, de la réalité concrète et

avancées de l'esprit, ainsi enrichies de considérations nouvelles sur le corps et le monde fusionnent en une sémiotique fondamentale CEM, Corps, Esprit, Monde (voir la chronologie révélatrice de la rubrique « CEM » dans R1, 1127) : « L'esprit est un moment de la réponse du corps au monde » (mai-août 1921. CNRS8, 153. R1, 1125) ¹⁶. Cette intégration du corps dans le système se place sous l'éclairage d'un jeu de mot platonicien sur $\sigma\omega\mu\alpha$ – $\sigma\eta\mu\alpha$, lorsque Valéry intitule cette partie de sa recherche des titres de « Soma » et de « CEM » : à cette époque, en effet, le corps est symboliquement le tombeau de l'âme dans les *Cahiers*, une théorie corporelle en enterrant partiellement une autre, mentaliste ¹⁷. Il entre à part entière dans le système. D'ailleurs, dans un bilan chronologique des « Méthodes » qu'il a employées, Valéry liste encore « La conscience, échange, va-et-vient » qu'il date de « 19.. », c'est-à-dire d'après 1910 (fév.-mai 1934. CNRS17, 186), mais n'ajoute pas de modèle postérieur à cette interrogation, un peu comme si là

charnelle du corps (dont on trouve de nombreuses traces dans *La Jeune Parque*, publiée encore plus tôt, en 1917) » [et entamée dès l'été 1912].

16. On mesure l'évolution aussi à ce que la trilogie langage/sujet/réalité, plus qu'unifiée se trouve pensée en termes bien plus concrets et « investigables » que les abstractions théoriques de naguère. Que de toute façon il existe quelque ressemblance entre les diverses modélisations du langage, immédiatement homologues aux postes qui déterminent l'activité de la cognition, cela ne doit pas surprendre : c'est tout simplement qu'à s'y interroger depuis deux mille ans, l'investigation sémiotique a bâti sur des catégories fonctionnelles de quelque réalité.

17. Il s'agit d'un jeu de mot issu des cultes orphiques et courant dans le néoplatonisme grec. Dans *Gorgias* 493a : « [Socrate :] Peut-être même en réalité sommes-nous morts ! C'est justement ce que j'ai déjà entendu soutenir par quelqu'un des Sages : à cette heure, disait-il, nous sommes morts et notre corps, *sôma*, est notre sépulcre, *sêma*, [*sôma estin hêmin sêma*] et cette partie de l'âme où sont les désirs est précisément de nature à se laisser séduire et retourner sens dessus dessous » (*Œuvres complètes*, vol. 1, sous la dir. de Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 440). Aussi *Cratyle* 400c : « [Socrate :] Voilà un nom, *sôma*, dont je juge grande la diversité, et même considérable, si peu qu'on le déforme. Certains disent en effet du corps qu'il est le "sépulcre", *sêma*, de l'âme, attendu que, dans la vie présente, il en est la sépulture. Et encore, puisque c'est au moyen du corps que l'âme "signifie", *sêmaînei*, ce qu'elle peut avoir à signifier, pour cette nouvelle raison c'est à bon droit que le corps est appelé *sêma* [$\sigma\eta\mu\alpha$]. [...] Le corps est pour elle une enceinte, image de la prison destinée à le "tenir en garde", *sôzetai* ; qu'il est en conséquence cela à l'égard de l'âme, en conformité avec le nom qu'il porte, son *sôma* [$\sigma\omega\mu\alpha$], jusqu'à ce qu'elle ait achevé de payer sa dette ; ainsi pas même une lettre à changer » (*Œuvres complètes*, vol. 1, sous la dir. de Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 635). Voir : « La prison du corps », dans *La couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, sous la dir. de Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1979, p. 459.

s'étaient arrêtées les grandes tentatives. On pourrait dire de la seconde grande phase de Valéry, qui dépasse les positions mentalistes qu'il avait adoptées et développées dans un premier temps, que CEM viennent à former une « théorie intégrée, car elle tente d'expliquer la sémiotique en termes d'un complexe corps/esprit/discours. La signification commence par le corps, est transférée à l'esprit, et finit dans le discours »¹⁸. Le problème de la connaissance n'est alors plus considéré comme une seule affaire intellectuelle, mais demande à ce que les liens opérationnels entre CEM soient envisagés comme y entrant pour fondement :

« Le corps, le monde, l'esprit. — / Cette division simpliste est pourtant capitale. Elle est cachée dans toute connaissance » (mai-août 1921. CNRS8, 203. R1, 1126)

et

« À chaque instant il y a une relation	corps, monde
	$\omega(\Sigma, K)$
il y en a une	corps, esprit
	$\theta(\psi, \Sigma)$
il y en a une	esprit, monde'
	$\gamma(\psi, K')$

Le monde K et le monde K' diffèrent.
Ces relations sont des correspondances plurivoques ou univoques » (juin-août 1922. CNRS8, 754. R1, 1128).

Si on retrouve, certes sous une autre forme, la distinction première entre le monde réel vécu et le monde imagé par le langage, il faut noter que cette distinction est enrichie de la problématique du corps, ainsi qu'on vient de le signaler, de celle de la sensibilité (Σ), de celle de toute la psychologie à la Valéry (ψ) qui définissent un programme d'étude sur trois axes bien différent de la logique mentaliste des premiers temps¹⁹. À la faveur de ce décalage de la

18. Paul PERRON et Marcel DANESI, « Sémiotique et Sciences cognitives », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée* 1 (mars 1996), p. 13.

19. Pour un exposé clair et une datation sans faille de l'évolution de ces sigles (auxquels il faudrait ajouter $I + R = C$ — ou K, Φ et Ψ ...) et de ces symbolisations par rapport à la

représentation mentale entre K et K', la métaphore — au même titre que l'imagination, la conscience ou le rêve auxquels elle touche et qui s'inscrivent en clair dans le codex du Système — devient alors un lieu privilégié de la recherche.

Il convient de s'arrêter quelque peu pour noter que les rapports entre science et poésie sont ténus à cette époque charnière — celle des *Charmes*, notamment. La conception valéryenne du langage, avec la méfiance nominaliste qui l'avait dominée jusqu'à lors, subit la même opération de « purification » que dans la poésie²⁰. On assiste à cette époque à une avantageuse représentation du discours comme moyen, du langage comme matériau, et non plus comme outil déformant. Valéry en vient même à louer le « matérialisme verbal » du poète qui le rend supérieur dans l'ordre de l'exécution aux « romanciers, philosophes, et tous ceux qui sont assujettis à la parole par la crédulité » (1921-1922. CNRS8, 368 — aussi 1930. CNRS14, 301). C'est en sorte un peu comme si l'application de la poésie avait été le prétexte à une sorte de réconciliation, ou tout au moins à un rééquilibrage en faveur des aspects positifs des dimensions métaphoriques du langage.

3. Un texte et ses classements

« J'ai beau faire tout m'intéresse »

Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, vol. 2, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1988, p. 95.

question du corps, confer la synthèse fondamentale de Kunio TSUNEKAWA, « Introduction au thème du corps chez Paul Valéry », *Études de langue et littérature françaises* 30 (mars 1977), p. 93-115. Andrea PASQUINO, « Situazione del corpo umano nel pensiero di Paul Valéry », dans *I « Cahiers » di Paul Valéry*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 77-93 s'intéresse surtout au grandes lignes de CEM, c'est-à-dire à la période qui s'étend entre 1922 et 1945.

²⁰ Maria-Teresa GIAVERI, « Introduzione », *Nuova Corrente*, n° 96 (juillet 1985, « "Cahiers" di Paul Valéry »), p. 264. « Il "langage-passage", quel linguaggio-passerella così utile nella prassi quotidiana e così pericoloso nell'irrigidimento concettuale, viene sottoposto a un'operazione di purificazione analoga e opposta a quella messa in opera della poesia ».

Nous avons tenté de montrer brièvement comment la modélisation de la conscience, premièrement homologuée sur les méthodologies des sciences dures — les modèles mathématique, thermodynamique et cybernétique dominant — évoluait en prenant en quelque sorte pour témoin la conception de la métaphore. La révision du langage et la recherche d'un mode d'expression qui colle à son objet sans le déformer cède le pas dans les années vingt sous l'impulsion de la poésie, semble-t-il au vu de la chronologie, à un retour en force du corps, à une considération moins biaiseuse de l'imaginaire et des processus de connaissance. Pour se convaincre plus avant de cette évolution, il serait facile, quoique encombrant et répétitif, de multiplier les citations en provenance des *Cahiers* des époques concernées. Puisque cela entrera partiellement dans notre procédure dans le reste du travail ici amorcé, il nous a semblé plus judicieux d'y placer en exergue un historique dont personne ne s'est encore avisé, toutefois pas sous un tel angle, mais qui donne une idée très précise de l'évolution du système : les tentatives de classement des *Cahiers* opérées par Valéry à ces mêmes époques sont étonnamment révélatrices de ce qui se trame autour de la problématique de la représentation ²¹.

On peut estimer, au vu des trois éditions existantes et des volumineuses archives conservées à la Bibliothèque nationale, que l'ordre des *Cahiers* est bien établi et arrêter leur nombre à ces deux cent cinquante-neuf cahiers et registres que Pietri recense entre 1894 et 1945 ²². En fait, avant même leur première

21. Patricia Signorile (dans son récent *Paul Valéry, philosophe de l'art*, Paris, Vrin, 1993, p. 24-26) consacre trois paragraphes à ce qui se laisse deviner derrière les velléités ou échecs de Valéry à classer ses *Cahiers*. Pour autant que nous le sachions, elle est la seule à s'intéresser à ces classements pour d'autres raisons que d'en faire le récit ou d'en établir le texte ; il va sans dire qu'à nos yeux il y a plus là que la sensibilité valéryenne qui pousse à l'inachevé .

22. Voir la description exhaustive dans C5, 467-488. Celeyrette-Pietri donne deux cent cinquante-huit cahiers, et ajoute le cahier 50 bis, le cahier « Langage », au corpus. Le cahier 74A n'est que le regroupement de feuilles volantes insérées dans les cahiers 73 et 74. On a

édition en 1957 et les deux tentatives avortées de Gallimard dans les années 1950 il a été réalisé, dans un plus ou moins grand secret, une version complète des *Cahiers* sous forme de microfilms au printemps 1948. L'existence de ces microfilms a été annoncée seulement en 1985 par son fils, Claude Valéry²³. On peut dûment considérer aussi que cette édition microfilmée est non seulement la plus fidèle dans sa matérialité, mais aussi la plus exacte en ce qui concerne les problèmes de datation. Ce fait ne préjuge en rien de l'exactitude des éditions ultérieures.

Le Centre national pour la Recherche scientifique a fourni la première édition papier du grand œuvre de Valéry entre avril 1957 et 1962. Édition colossale, une des plus grosses entreprises éditoriales françaises de l'après-guerre, mais peu maniable — vingt-neuf volumes, vingt-six mille six cents pages — et aujourd'hui rare et épuisée, puisque publiée à mille cent exemplaires seulement, elle est jugée comme étant la référence. Outre qu'elle est physiquement peu maniable, la version du CNRS ne comporte pas d'index et opère des regroupements abusifs en supprimant les blancs, un peu comme si le « Coup de dés » mallarméen se retrouvait réédité de façon linéaire afin d'amoinrir les coûts de reproduction. Il est certainement plus grave que la chronologie en est parfois douteuse et que la politique éditoriale en soit venue à masquer le fait que

cité le chiffre erroné de deux cent cinquante-sept (voir « Préface », R1, xi) et de deux cent soixante et un (*Ibid.*). Il s'avère que la critique fait parfois état d'autres *Cahiers* encore en possession de la famille, et l'édition de Celeyrette-Pietri et Robinson-Valéry fournit plusieurs *Cahiers* inédits. Quel que soit le nombre sur lequel on s'accorde, cela ne tient de toute façon pas compte des cahiers virtuels que constituent les milliers de feuilles volantes ramassées en liasses.

²³ Claude VALÉRY, « Historique des "Cahiers" de Valéry (1894-1974) », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985, « "Cahiers" di Paul Valéry »), p. 268-269. Les vingt-huit bobines sont conservées sous la cote 48-611 à la Bibliothèque des manuscrits rares Houghton de Harvard mais ne sont pas mentionnées dans les catalogues. L'accès y était limité jusqu'en 1980 et soumis à l'approbation de la famille ; il faut encore obtenir une autorisation pour les citer ou publier dans cette version.

les *Cahiers* sont constitués de fiches de travail individuelles destinées à être triées autrement que par leur distribution chronologique.

C'est afin de procurer une édition plus abordable et aussi plus fidèle à la nature du travail valéryen que Judith Robinson, dans la seconde édition papier des *Cahiers*, a adopté un classement premièrement thématique, sans pour autant négliger les questions de chronologie. Sortie en 1972, l'édition Gallimard à la « Bibliothèque de la Pléiade » reproduit environ dix pour cent du texte total ²⁴.

Ce qui se montre plus révélateur pour notre propos que la simple fidélité des éditions successives à leur original est que Valéry a tenté de mettre de l'ordre dans la masse de ses interrogations lui aussi : dans ce classement se fait jour un changement de méthode radical dans l'approche des questions envisagées.

Si en 1897, dans une lettre à son ami Gide, Valéry avoue son ambition et son désarroi en déclarant vouloir « finir par écrire et publier carrément *Le Système*. [...] Seulement je n'ai pas encore trouvé l'ordre exact de succession des thèses particulières » ²⁵, il est assez prompt à trouver une solution provisoire. En 1900, Valéry commence à dicter des notes à Jeannie, son épouse, à partir des cahiers existants ²⁶. Cette première tentative de mise au propre s'organise autour d'un petit nombre de catégories : le *Cahier* 26, « Opérations (groupes, transformations) », les *Cahiers* 17 à 20, sont ainsi reventilés dans le *Cahier* 31 « Dicté à Jeannie » ²⁷. L'index autographe (CR3, 571-572) est très révélateur de

²⁴. Signalons toutefois que l'édition blanche, réalisée par l'équipe de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry à partir des originaux remis par la famille à la Bibliothèque nationale en 1972, est intégrale. C'est l'édition chronologique, typographiquement fidèle, munie de tables et d'index, ainsi que d'un conséquent appareil critique qui, même éparpillé, permet une entrée secondée dans l'immensité du corpus des *Cahiers*.

²⁵. Lettre du 22 février 1897 à André Gide, *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1951, p. 286.

²⁶. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Histoire d'un texte : manuscrits et éditions », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985, « Cahiers » di Paul Valéry), p. 293. Les remarques de fait suivantes s'appuient sur cet article.

²⁷. Voir la table de correspondance : CR3, 623-627.

l'état du système et des catégories sur lequel Valéry s'appuie à cette époque : le penseur se place délibérément au niveau métacritique, presque terminologique, en arrangeant sa pensée autour de processus (explication, calcul, mesure, compréhension, notation, idées, connaissance...), d'opérations logiques (relations symboliques, opérations, géométrie des images, relations rationnelles, suites infinies, continu, équivalences, répétitions, différence, variation, rapprochement...), voire ponctuellement autour de difficultés (temps, infini, sentiments...). Ce « premier classement » des notes individuelles ainsi mises au net est qualifié de « bien plus abstrait » que les suivants par Celeyrette-Pietri ²⁸.

Cette distribution rigoureuse fera long feu puisqu'à partir de 1908, quand Valéry dactylographie lui-même ses notes, en les rassemblant quelque peu, ou en en ébauchant une synthèse, il frappe une sélection de près d'un millier de fragments sur la période 1906-1911 et avoue très tôt son mécontentement :

« Je t'écris sur un trop moderne papier de dactylographe, sentant la paresse d'en aller prendre un autre, tandis que ces feuillets sont sous mes bras, immédiats, attendant comme cochons à l'abattoir, le coup de plume qui, un à un, les immole à mainte sottise. Ils sont là pour recevoir chacun un morceau copié dans mes registres de notes. Et je les distribue ensuite entre une dizaine de chemises rouges ou jaunes, garibaldiens et pontificaux, dont l'une s'appelle au crayon "Mémoire", l'autre "Attention", l'autre "Rêves", etc. Division très bête mais provisoirement commode » ²⁹.

On note que ce classement porte maintenant sur des activités de l'esprit, plus sur des catégories transcendantes.

Dans la même foulée, entre novembre 1911 et mai 1914, dans les quatorze cahiers roses de cette période, Valéry termine chacun par un index

²⁸. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Histoire d'un texte : manuscrits et éditions », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985, « Cahiers » di Paul Valéry »), p. 304n.15.

²⁹ Lettre de juin 1908 à André Lebey, dans *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 83.

manuel partiel ³⁰ qui renvoie parfois à des domaines (Sensib., Observations, Moi, Polit. Rhétorique...), parfois à des mots-clés (l'anneau, Purezza, infini, rire...). Les fragments de « Litt. » sont de loin les plus nombreusement indexés. L'édition du CNRS en fac-similé ne donne pas les tables d'index pour les cahiers suivants ou précédents, alors que les tables commencent dans le *Cahier* n° 51 « F 11 » sous la lettre F et continuent jusqu'au *Cahier* n° 64 « R 14 » à l'en-tête de la lettre R. Probablement mécontent de l'inefficace et du laborieux de cette méthode d'indexation, Valéry ouvre à cette même époque trois cahiers thématiques, conduits en parallèle, « [Sur le réel, le corps, la sensation, le sentiment] », « Somnia », « Langage » ³¹. Par la suite, l'entreprise de regroupement thématique à la source n'est ni poursuivie ni reprise.

En 1921 Valéry confie ses *Cahiers* à Catherine Pozzi avec mandat d'y trouver un ordre. Pozzi les regroupe selon un répertoire de signes et de couleurs : « psychologie sentimentale, système, psychologie physique, mathématique, gladiator [...] » ³². C'est à partir de là que Valéry semble avoir bien voulu se plier, dans ses propres tables et regroupements, à un emploi des termes qu'il avait si vivement critiqués comme abusifs dans le champ de l'analyse de l'esprit, tant philosophique que psychologique : conscience, sensibilité, imagination, mémoire ³³. C'est signe à nos yeux que le nominalisme parfois virulent dont il avait pu se prévaloir dans la période du *Système* s'est sinon adouci, du moins mâtiné sous la pression des nécessités d'opérer sur des catégories communes.

³⁰. CNRS4, 661, 701, 738, 814, 853, 889, 928. CNRS5, 35, 68, 103, 140, 176, 216, 252.

³¹. Nicole CELEYRETTE-PIETRI (sous la dir. de), « Liste des cahiers originaux déposés au Fonds Valéry de la Bibliothèque nationale », dans C5, 467-489.

³². Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Histoire d'un texte : manuscrits et éditions », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985, « "Cahiers" di Paul Valéry »), p. 296.

³³. Nous reprenons la liste des termes confus de la vie mentale donnée par Judith ROBINSON, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, Corti, 1963, p. 11.

En effet, en 1925, un Valéry résigné, à l'orée d'une assez longue période d'ennui et de « mal de mer » devant la profusion du « stock », avoue « Ma philosophie — Il faudra bien se résoudre à faire des Cahiers par sections et sujets » (avril-juin 1925. CNRS10, 776).

Entre 1922 et 1945 Valéry emploie plusieurs dactylos, qui pendant vingt-trois ans retranscrivent l'intégralité des *Cahiers* postérieurs à 1911 en double exemplaire ³⁴. Pour mener le projet à bien, Valéry loue pendant ces deux décennies deux appartements, l'un dans la rue des Sablons, puis plus tard un autre plus grand, au 46 de l'avenue Foch, qu'il fait équiper de tréteaux, planches et casiers métalliques (c'est un véritable atelier de travail, sans meubles et sans fenêtres). Pendant ces vingt années, Valéry classe patiemment ses innombrables fiches dans des dossiers thématiques. Le tout se monte en effet à quelque trente mille sept cents pages, réparties dans cinquante-neuf dossiers, regroupés sous environ vingt-deux rubriques principales ³⁵.

Si nous les considérons, selon leur ordre d'importance volumique, les rubriques suivantes se détachent :

Le fonctionnement de l'esprit	3 500 pages
« Homo » [au sens moral et psychologique]	2 850 pages
Langage	2 000 pages
Philosophie	1 800 pages
Foi, âme, Dieu	1 800 pages
Sensibilité	1 200-1 800 pages ³⁶
« Gladiator » [entraînement de l'esprit]	1 200-1 800 pages

³⁴. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Histoire d'un texte : manuscrits et éditions », *Nuova corrente* 96 (juillet 1985, « "Cahiers" de Paul Valéry »), p. 297.

³⁵. Judith ROBINSON, « L'ordre interne des *Cahiers* de Valéry », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la direction d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 260-265.

³⁶. Cette fourchette, comme les suivantes, est donnée d'après les indications fournies par Robinson. Une page signifie souvent une fiche, un fragment, une pensée, et porte des morceaux de texte de longueur fort inégale.

« Système »	1 200 pages
Littérature	1 000-1 200 pages
Histoire, politique, enseignement	1 000-1 200 pages
« Bon » [de bonne qualité : maximes, poèmes]	950 pages
« Bios »	900 pages

À la vue de ce classement, on note d'emblée l'importance de la sensibilité, du corps, de la réalité (dans la section philosophie). Or, ces trente mille sept cents pages dactylographiées ont été complétées par trente mille autres, et quelque deux mille manuscrites, qui ont dormi dans un grenier après le déménagement du studio de l'avenue Foch en 1945, et qui n'ont été découvertes que sur le tard, en septembre 1966, alors que l'édition était bien engagée ³⁷. Ces trente-cinq dossiers supplémentaires ajoutent d'autres rubriques à la première série : « Eros », « Soma », « CEM »... qui augmentent singulièrement la part dévolue à l'autre acteur de la connaissance, le corps. Robinson fournit une table très utile des catégories du deuxième classement, listées dans l'ordre de son propre classement pour l'édition à la Bibliothèque de la Pléiade, nous trouvons :

Ego, Ego scriptor, Gladiator, Langage (une seule sous-rubrique), Philosophie (22 sous-rubriques), Système (11 sous-rubriques), Psychologie (70 sous-rubriques), Soma (3 sous-rubriques), CEM, Sensibilité (3 sous-rubriques), Mémoire, Temps, Somnia — Rêve, Conscience, Attention, Le Moi (6 sous-rubriques), Affectivité (4 sous-rubriques), Eros, Thêta (8 sous-rubriques), Bios, Mathématiques (11 sous-rubriques), Science (8 sous-rubriques), Art (7 sous-rubriques), Poïétique (7 sous-rubriques), Poésie, Littérature (10 sous-rubriques), PPA [Petits Poèmes en Prose] (3 sous-rubriques), Sujets (2 sous-rubriques), Homo (14 sous-rubriques), Histoire-politique (9 sous-rubriques), Enseignement ³⁸.

37. Judith ROBINSON, « New Light on Valéry », *French Studies* 22 : 1 (janvier 1968), p. 40.

38. Judith ROBINSON, « Liste des rubriques et sous-rubriques » (R1, 1417-1425).

Ce qui ressort de ce classement, que Valéry savait final et nullement étanche mais qu'il s'est néanmoins efforcé de mettre en application pendant les vingt dernières années de sa vie, c'est tout d'abord l'importance accordée, dans cet organon des savoirs, à la chose littéraire (cinq catégories, sans compter les divers regroupements de brouillons de textes littéraires divers). Ce qui se trame sous le couvert de la critique du langage est de fait redistribué dans d'autres rubriques (philosophie, psychologie notamment). Il y a donc un glissement très net de la littérature considérée autrefois comme activité particulière mais assez vague et indistincte pour n'être pas reliée à l'ensemble des savoirs, qui se trouve désormais comme une application spécialisée dans une configuration d'enjeux de nature plus franchement théorique.

Second point qui nous importe : alors que la rubrique philosophie est essentiellement thématique (liberté, hasard, logique, raison...) et métaphilosophique (*De natura philosophiae*, État philosophant, Destin de la philosophie, Philosophie définie par ses problèmes...) toute la réflexion sur la représentation (sauf la rubrique sur les errements du langage propre aux philosophes, « Langage et philosophie ») est versée au dossier psychologie, de très loin le plus détaillé. Cette psychologie nouvelle façon traite les démarches formelles (opérations, fonctions, fonctionnement...) du tout premier Système et, ce qui nous intéresse plus, des activités liées à l'application de la conscience : attention, action, connaissance, manières de voir, images, imagination, perception... Cette problématique vaste et multiple se trouve enrichie par une réflexion fondamentale sur les opérations qui la sous-tendent : Comparaisons - analogies, Liaisons, Association, Ordre, contrastes, Transformations — modulations, RE[pétition] et Similitude... À se fier à cette même table, une belle

part explicite est faite à l'involontaire : Instincts, Réflexes, Inconscient — subconscient, Accidentel, Hasard — désordre...

En troisième lieu, il est remarquable que CEM a été jugé assez important pour constituer une catégorie à soi et s'appuie alors sur les prémisses fournies par d'autres dossiers : Conscience est rescindé de psychologie et de philosophie et éclaté en deux rubriques, dont « (Conscience)² ». La subjectivité est éclatée en une interrogation fondamentale, « Le Moi », et une application particulière « Ego » et « Ego scriptor ». Ce qui marque un intérêt certain pour une théorisation de la réflexivité.

À la lumière de ces quelques tables, on perçoit nettement l'évolution des réflexions sur la littérature, la représentation mentale et la connaissance qui se trouvent bouleversées et réorganisées dans leur rapports. Quand la rubrication fonctionnelle syncrétique commence de se craqueler en 1908, rendant compte sans nul doute d'une limite dans l'interrogation, Valéry s'achemine déjà vers une réflexion mieux intégrée dont la rubrication thématique de 1920 montre qu'elle s'est enrichie d'autres préoccupations et témoigne d'une conception de la connaissance plus ouverte et moins technicienne. Il importera d'observer de près les raisons de ces évolutions qualitativement très remarquables dans la pensée de Valéry en ce que la problématique de la métaphore se trouve à ses confluent. Il est pertinent que la critique du langage menée sur de nouvelles assises théoriques, une nouvelle approche de la conscience/perception et le regain du corps viennent s'enrichir, à cette même époque, d'un exercice de la poésie que d'aucuns ont pu considérer comme la rupture du silence poétique de Valéry.

IV. La métaphore et le Système (1894-1900)

« Sans doute, les âmes, dans la république des anges, communiqueraient-elles immédiatement, sans que les mots filtrent l'intention ; mais en attendant cette pentecôte métaphysique, convenons que le langage représente ici-bas un pis-aller, ce qu'on pouvait faire de mieux dans un monde où le silence, hélas ! est muet et non point éloquent. D'ailleurs, le malentendu des équivoques et des univoques se corrige assez facilement ; nous apprenons à lire "entre les lignes" comme l'esprit apprend à penser entre les concepts ; et Dieu sait qu'il est inutile d'en dire long pour se faire entendre parfois des plus sourds ».

Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. Champs, n° 66, 1964, p. 46.

« La métaphore jamais exacte jusqu'au bout est une lueur ».

Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, vol. 3, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1990, p. 495.

Il semble impossible de ne pas aborder dans ce travail la période fondatrice qui jette les bases de l'utilisation et de la théorie de la métaphore qui se rencontrent dans le complexe des textes valéryens. Pour ce faire, des bornes temporelles strictes s'imposent d'elles-mêmes : 1894, le début de la tenue au jour le jour du livre de bord que sont les *Cahiers*. 1900, pas tant parce que c'est la dernière année du siècle que parce que le rythme d'écriture des *Cahiers*, ainsi que leur forme, connaissent cette année-là un changement très perceptible : Valéry cesse en novembre la conduite en parallèle de plusieurs *Cahiers* et ouvre une succession de grands registres menés en série ¹. On trouvera à leur suite la série

¹. « C'est la naissance des Cahiers qui ne préparent plus de synthèse, et les "éternelles notules" sont le lieu où se complait le Scriptor » (C4, 445n.33.1).

des petits *Cahiers* gris, celle des petits *Cahiers* roses, toutes deux alphabétiques, avant de répéter l'alphabet romain, puis grec etc. Bref, ce qui était norme avant 1900 devient exception après, et l'écriture se modifie en même temps. C'est toutefois entre ces deux dates que sont posés une problématique, la méthode pour la traiter et des points de repère jamais démentis. Nous allons les identifier, afin de pouvoir mesurer les apports et cerner la cohérence de la poésie ultérieure. Cette période s'enrichit, parallèlement aux *Cahiers*, de *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894), *La soirée avec Monsieur Teste* (1896), du chantier d'*Agathe* (1898-1903) qui dialoguent avec les préoccupations poursuivies dans ces derniers, mais nous ne les aborderons pas directement.

1894-1900. Cela signifie trente et un *Cahiers*, et une poignée d'inédits fournis par l'édition blanche. Ces six années y sont regroupées dans les trois premiers volumes, dans quelque onze cent pages, ce qui quantitativement se laisse assez facilement dominer. Pour donner un ordre de grandeur, les six dernières années des *Cahiers*, entre 1939 et 1945, représentent presque une soixantaine de volumes et près de huit mille pages. La difficulté relative de ce petit corpus en vient de ce que c'est la période qui semble la moins littéraire ou littérisée.

En effet, la forme des entrées dans ces *Cahiers* privilégie les unités textuelles courtes : celles-ci ressemblent parfois à des notes rapides ou interrompues, thématiquement encore plutôt resserrées mais encore aussi sans titre. On y trouve, sans aucune brillance gratuite, des phrases nominales, listes et paragraphes courts sans grande suite — tout au plus une vingtaine de développements approchent la page — et la norme de longueur est, en gros, en-dessous de la douzaine de lignes. On y rencontre un pourcentage respectable d'entrées en une phrase, quoique la tendance ultérieure à l'aphorisme, à la fusée

et au jeu de mot, et la pratique de la prose poétique soient très peu marquées. La séquence du raisonnement paraît débordée par l'interruption, le coq-à-l'âne et l'ellipse, aussi par la fameuse « etcétérite »², mais ici plus par difficulté de concevoir et concentrer que par lassitude devant le sacrifice à la forme. Enfin, les salves d'équations et de symboles mathématiques éclatent, assez nombreuses, comme les développements mathématiques étendus. Voilà dans leurs grandes lignes les tendances de la fragmentarité particulière des *Cahiers* de cette époque. La suite se fera plus amène, moins braquée sur une problématique unique et plus ouverte aux questions proprement littéraires, plus disciplinée aussi, en ce que les notules se feront plus uniformes et plus suivies.

On pourrait croire qu'il n'y a pas de méthode calculée dans cette méthode naturelle, aucun plan à cette panmixie. En effet, pas de genre connu — pas même celui des mélange, variété, centon, miscellanées, *curiosa* ou ripopée — il suffit d'ouvrir *Mélange* et de faire la comparaison pour que cela saute aux yeux. Mais ce n'est pas encore que Valéry s'est mis en quête d'une unité générique idéale, poésie-prose-idée, visant à résoudre les apories du sujet qui le tracasse. Nous entendons pointer, dans les pages qui suivent, la naissance et les caractéristiques de la méthode métaphorique qui constitue le point d'orgues des *Cahiers* de cette époque et qui, tout autant que leur thème avoué, leur confère une grande cohérence. Cette dimension littéraire des *Cahiers*, même ces premiers arides, tend à montrer qu'il n'existe pas d'exclusion entre création et découverte. Il ne s'agira donc pas d'isoler des dimensions psychologiques, littéraires et linguistiques de surface, mais bien de montrer comment ces textes permettent à Valéry d'exprimer l'idée par le langage et que la forme de ce dernier confère un surcroît de valeur et d'autres possibles à la précédente.

2. Jean RICARDOU, « L'etcétérite », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 132-162.

1. Configuration critique

« La marge est étroite entre le choix qui *isole* un fait, et le choix qui *construit* un fait. L'objection qui surgit ici ne concerne pas le caractère arbitraire de la question posée au texte : toute question est arbitraire, et la "science" en apparence la plus "objective" suppose à sa source une question ou une curiosité librement surgie du côté de l'observateur ».

Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, coll. Le chemin, 1971, p. 123.

À constater combien la métaphore se révèle pertinente dans la réflexion sur et dans les moyens de l'expression conceptuelle dès les tout premiers *Cahiers*, il est surprenant de relever que fort peu de travaux et peu de valéryens s'y soient penchés. Surtout parce que l'interpolation d'un savoir scientifique dans les formations du discours théorique, et son transfert à d'autres objets de pensée, constitue la substance de la psychologie formelle à laquelle Valéry rêve dans les années 1894-1900³. C'est là l'élément moteur de la recherche, son moyen et sa méthode, et avec sa radicalisation l'instrument de sa diversification ultérieure. Peut-être cette absence critique s'explique-t-elle par le défaut, jusqu'à récemment, d'une édition abordable qui balise l'entrée dans les *Cahiers* de cette époque. À un double titre donc, il nous semble falloir faire le point.

Celeyrette-Pietri a très bien cadastré la topologie conceptuelle qui explique comment la métaphore est palliative dans le premier projet valéryen, avant de se faire ancillaire en son sein :

« [L]es réflexions abstraites sont au cœur de la quête du Moi. Une volonté de rigueur occulte d'abord le vécu sous-jacent à ces notes sévères. Elles s'humanisent au fur et à mesure que

³. « L'infirmité de la psychologie (entre autres) vient de ce qu'on n'a point osé y introduire ou développer profondément les méthodes théoriques pures » (1903-1904. C6, 150-151).

l'espoir de créer une psychologie scientifique, de mathématiser le fonctionnement du Moi devient plus chimérique. Au rêve d'une notation exacte se substituent peu à peu l'essor de l'imagination et de la poésie, et une réflexion esthétique fondée sur une philosophie du corps. Mais jamais les concepts empruntés à la science n'interviennent comme de simples métaphores ornementales »⁴.

Pourtant son ouvrage fondateur reste avare de développements suivis sur le sujet à cette époque : en un sens, c'est à travers toutes les quatre-cents pages de son étude serrée qu'elle retrace cette réorientation ou décantation de la méthode valéryenne, et le nombre et le détail des arbres masque un peu la forêt.

Les observations de Jeannine Jallat à propos de l'*Introduction* et des années qui la précèdent vont dans le même sens⁵. Une proscription initiale : l'esprit est indescriptible par simples analogies car il est le lieu d'où elles jaillissent (106-107). On tiendra donc en doute, par apriorisme, la capacité référentielle du lexique psychologique : l'usage courant masque, à la source, l'opération métaphorique dont le résultat est le sens des mots. Mais un paradoxe apparent est déjà présent : la métaphore comme figure n'est pas traînée aux gémonies, voire inspire (307). Le modèle métaphorique Léonard opère même chez le Valéry de 1894 une sidérante « condensation du théorique et de son objet-figure » (372). Il y a là un premier volte-face, car les formations théoriques de la science seront à partir de l'*Introduction* jubilairement transposées, supplémentées de la métadiscursivité qu'elles offrent, sans encourir la moindre critique. L'abstraction volontaire, l'austérité formalisatrice, seront peu à peu dominées, avant le plein essor de l'imagination et de la poésie, par la concrétude

⁴. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le moi*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 3.

⁵. Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982.

des métaphores scientifiques qui mettent clairement en vue les rapports de l'intellection.

Mais qu'en est-il de la critique valéryenne qui s'est intéressée de plus près à ce mécanisme tout particulier qui naît dans les *Cahiers* de la fin du siècle ? Cela se résume en fait à une poignée d'articles, qui tournent autour de la question sans l'aborder de front. Jürgen Schmidt-Radefeldt étudie les moyens de la découverte qu'emploie Valéry dans les *Cahiers*, mais s'il souligne justement la complémentarité de l'analogie et de la métaphore dans l'intuition, il ne s'appuie que sur des *Cahiers* tardifs dans lesquels les tâtonnements initiaux sur la question paraissent se faire plus assurés⁶. Ces *Cahiers* tardifs tablent visiblement sur des acquis antérieurs qu'il faudrait mentionner. En fait Schmidt-Radefeldt ne consacre que deux pages à la métaphore sous l'angle rhétorique et cerne rapidement quelques aspects strictement formels soulignés par Valéry.

L'article riche en hypothèses et en remarques originales de Daniel Moutote, « La métaphore dans l'œuvre et la pensée de Paul Valéry », est quant à soi biaisé par la double approche qui se fait jour dans son titre⁷. Dans la première moitié de son étude, Moutote souligne — et flétrit — l'excès métaphorique des poésies valéryennes : « Tout se métaphorise », « Tout est dès lors métaphorique », « tout se métaphorise [*bis*] » du fait d'une « vision métaphorique du monde [...] comme modèle de la transmutation en rhétorique poétique, en vaines métaphores » (167). C'est ensuite « pluie de métaphores », « métaphorisation généralisée », « immense système de métaphores », « vaste

6. Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, « Intuition et inspiration, analogie et métaphore », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication. Paul Valéry. Colloque international de Kiel, 19-21 octobre 1977*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, 1979, p. 169-190.

7. Daniel MOUTOTE, « La métaphore dans l'œuvre et la pensée de Paul Valéry », dans *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, sous la dir. d'Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 165-181.

commentaire métaphorique » (168), « panmétaphorie » (170) qui touche les thèmes, les choses, les personnages, les mythes et les titres. Forçant la note, Moutote ne signale nulle part que la prolifération métaphorique a justement une fonction précise dans un poème comme « La fileuse », dont la vision morphéenne est floue pour une raison toute simple. Non plus que cette virulence métaphorique entre dans un système de pensée qui connaît une évolution très particulière sur cette question précise. Moutote aborde, en contrepartie et comme pour la redimer (172-181), la métaphore en tant qu'objet de réflexion dans les *Cahiers*, successivement après 1911 et après 1930, pour signaler sa fonction de relais dans la mise en mots fractionnaire de la mécanique psychologique. On pourrait juger que cela revient à déplacer les choses d'une quinzaine d'années et même que telle préoccupation est anachroniquement vue là où elle est depuis longtemps passée au second plan au profit d'autre chose. D'autant que cet aspect s'illustre bien plus richement dans ses hésitations de la fin du siècle précédent. Moutote souligne à propos, mais sans ordre véritable, l'intérêt de la répétition et des harmoniques que met en œuvre la métaphore selon les considérations valéryennes, et fait la part belle, en fin d'article, à la résorption des métaphores après emploi dans la pensée valéryenne. Encore donc, la réflexion des premiers *Cahiers*, pourtant dense sur la question, est entièrement occultée et son intégration réelle au projet d'ensemble abordée un peu vite.

D'autre part, trois autres travaux ont fait le point pendant cette période de la fin des années quatre-vingts où le gros de la critique valéryenne s'est collectivement tourné vers cette période aride mais fondamentale de la réflexion valéryenne. Un recueil d'articles⁸ fournit notamment un cadre conceptuel et

⁸. Nicole CELEYRETTE-PIETRI (sous la dir. de), *Lectures des premiers Cahiers de Paul Valéry*, Paris, Didier érudition, 1983. Voir notamment les articles de Régine PIETRA, « Sentir, imaginer, abstraire. Éléments d'une théorie de la connaissance dans les premiers *Cahiers* de

épistémologique qui permet d'aborder l'originalité du projet valéryen de « formalisation algébrique des opérations mentales », réalisation concrète et la moins inachevée du Système (106), qui signe le baptême du feu de la méthode métaphorique nouveau-née.

Le second, l'étude de Michèle Aquien, porte nommément sur l'image poétique⁹. La problématique est passionnante et tout à fait centrale. Or son auteur est trop soucieuse de tirer des *Cahiers* de cette époque ce qui n'y figure pas vraiment, même pas sous forme de prémisses, et offre par conséquent des paraphrases involontairement orientées. À aucun endroit elle ne signale comment et pourquoi les vues avancées par Valéry sur l'image s'intègrent à une problématique psychologique qui les dépasse, et le rôle particulier qu'elles y jouent. Ainsi détachées du projet du Système, les « opérations » mises en jeu par la métaphore, ou identifiées comme telles par Aquien, donnent lieu à des contresens de taille par rapport à la période valéryenne considérée (122-125). Et on se demande finalement à quelle fin Valéry, à cette époque, aurait pu vouloir faire une théorie de l'image poétique.

C'est toutefois à Huguette Laurenti que l'on doit de s'être penchée le plus attentivement sur la problématique qui est la nôtre dans son article « Métaphore et représentation : une "méthode imaginative" »¹⁰. Si Laurenti ne cache pas qu'il y a du docteur Faustroll sous le projet de « saisir le mécanisme de l'abstraction » (40), elle évalue correctement les points constructifs de la métaphore.

Paul Valéry », p. 99-129 et p. 63-71 de l'article de Jean MAYER, « Valéry et les mathématiques d'après les *Cahiers* ».

⁹. Michèle AQUIEN, « Les prémisses d'une théorie de l'image poétique dans les *Cahiers* (1897-1902) », dans *Paul Valéry : vers anciens et poétique des Cahiers*, sous la dir. de Sergio Villani, Woodbridge, Albion Press, 1993, p. 113-133.

¹⁰. Huguette LAURENTI, « Métaphore et représentation : une "méthode imaginative" », *Archives des lettres modernes* 225 (1987, « Problèmes du langage chez Valéry. [Cahiers et œuvres, 1894-1900] »), sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, coll. Archives Paul Valéry, n° 6, p. 39-60.

Justement comment la « reconstitution mentale » ne peut se défaire du poids mort de l'imaginaire, et comment Valéry exploite ce lest comme méthode : « [le] fonctionnement [de l'imaginaire] n'est exprimable que par un système analogique, par l'invention d'un langage scientifique nouveau, "métaphorique" » (44). C'est pour cette raison précise que Valéry emprunte à Poincaré la forme d'un raisonnement (46) et à Maxwell « les possibilités qu'il peut tirer comme analogie d[u système] qu'il construit » (48). Laurenti note avec perspicacité et à propos que les réflexions de cette époque « s'incrivent à la fois dans une analyse du langage et dans la recherche par l'inventeur de ses propres moyens d'expression » (52). Une telle vue permet non seulement de trouver un point d'entrée dans la densité parfois pythique des *Cahiers* de cette époque, mais aussi un point de vue global sur la méthode inhérente au Système en train de s'agréger. Laurenti laisse cependant dans l'ombre, et paraît pressentir (51-55 *passim*), la pratique curieuse des exercices sur laquelle nous nous arrêterons dans notre présentation plus étoffée dans les pages qui suivent.

Ce bref survol critique signale donc qu'il reste à faire en ce qui concerne les *Cahiers* de cette époque, et la question de la métaphore. Afin de présenter un panorama fidèle des enjeux de cette problématique, nous aborderons l'insertion de la métaphore dans les premiers projets, vis-à-vis des buts affichés et des thématiques de prédilection. Puis nous cernerons l'originalité des détails de la considération du mécanisme métaphorique par Valéry avant de passer à une brève présentation des catégories du Système qui permettront de comprendre pourquoi elle constitue un point obsédant et crucial de l'interrogation. Nous identifierons finalement les événements qui justifient son évolution après 1900, et contribuent notamment au lent naufrage du projet initial.

2. Le démon d'universelle arithmétique

« Il est d'ailleurs indubitable qu'un nourrisson entrevoit certaines notions mathématiques avant même de prononcer son premier mot ».

Michel Weil, *Comment devenir un as en calcul mental*, Alleur, Marabout, n° 4162, 1994, p. 8.

a. Le fondement du Système : une métaphore représentative

Arithmetica universalis se donne comme le pseudonyme de la tentative de dégager la théorie des opérations. Opérations mentales, limitées en nombre, sous-jacentes, constamment, aux phénomènes mentaux insaisissables dans leur instantanéité. Valéry emprunte ainsi le modèle construit a priori des mathématiques, de l'algèbre¹¹ et de l'arithmétique exactement¹², qui déterminent les propriétés des nombres et étudient les relations diverses qui régissent leurs combinaisons et leurs transformations. Il en explore l'applicabilité pratique au domaine de l'activité mentale. Cette importation dans l'étude de l'esprit d'un ensemble organisé de postulats a été riche en développements pour Valéry. L'idée semble en avoir germé dès son adolescence, soit bien avant la trop célèbre crise de 1892 qui en justifierait la réalisation. Mais quoi qu'il en soit, elle est en route, même si le nom latin n'est pas encore lancé,

11. L'existence même de l'algèbre, dès sa première occurrence, fournit une *preuve* de la possibilité d'une entreprise de ce genre : « Je pose que : La Science mathématique dégagée de ses applications [...] et réduite à l'algèbre, c'est-à-dire à l'analyse des transformations d'un être purement différentiel, composé d'éléments homogènes — est le plus fidèle document des propriétés de groupement, de disjonction et de variation *de l'esprit* » (1894. CR1, 80). Voir les déclarations sur l'algèbre plus accessibles mais concourantes dans *Tel quel* (H2, 700-749).

12. Nous ne signalons ici pas le détail de cette application, notamment en ce que les branches de l'arithmétique supérieure (l'analyse et la théorie des groupes entre autres) constituent des applications particulières. Jeannine JALLAT, « Valéry and the mathematical language of identity and difference », trad. par Anne Smock, *Yale French Studies* 46 (1970), p. 51-64. Jean MAYER, *op. cit.*, p. 60-96. Jean DIEUDONNÉ, « La conception des mathématiques chez Valéry », dans *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, p. 183-191. Et une opinion moins euphorique : René THOM, « La modélisation des processus mentaux : le "Système" valéryen vu par un théoricien des catastrophes », *ibidem*, p. 193-206.

dans les premiers *Cahiers* de 1894. Nadal en a retracé l'historique et a proposé, pour rendre concrète une méthode qui pourrait facilement paraître fumeuse, la formule dense d'un « transfert de toutes choses dans un domaine de notions, dans une équivalence significative abstraite, [qui] les doue de figures logiques permettant de les étudier dans les rapports qu'elles entretiennent avec la pensée »¹³. Il ne nous paraît pas abusif de dire que c'était là faire de la métaphore généralisée, en injectant intégralement les éléments d'un domaine — l'arithmétique — dans un autre — le mental¹⁴.

Si l'on ignore la teneur du projet valéryen, un regard global sur la trentaine de *Cahiers* entre 1894 et 1900 pourrait laisser croire que Valéry s'intéresse aux mathématiques pour elles-mêmes¹⁵. La présence des branches de cette science sature visuellement certaines pages du véhicule — les équations, symboles, formules et graphes abondent¹⁶. Il convient de ne pas ignorer, à la lumière de ce projet, que ce langage mathématique ne fait pas partout référence à son domaine d'origine. Il signale pour nous que Valéry fait de la psychologie en

13. Octave NADAL, « Arithmetica universalis », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 182. Voir la lettre au professeur de philosophie Gustave Fourment : Lettre du 4 janvier 1898 à Gustave Fourment, dans *Correspondance Fourment-Valéry*, sous la dir. d'Octave Nadal, Paris, Gallimard, 1957, p. 146-151.

14. Profitons-en pour signaler ce qui nous sépare de Andrea PASQUINO, « La matematica come metafora », dans *I « Cahiers » di Paul Valéry*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 119-132. Pasquino ne signale ni l'algèbre ni l'arithmétique, ni aucune dimension mathématique précise : il développe la théorie des groupes (122-123), l'*analysis situs* (124-125) et vise dans l'entour à observer le rapport d'une commune mesure entre mathématique et poésie (122, 126), ce en quoi il échoue selon nous car il en fait une pétition de principe, faute d'étudier les métaphores elles-mêmes. La dernière partie de son chapitre traite de la symbolique mathématique comme abréviation, permanence de l'écriture (128) et calembour symbolique (129). Seuls trois paragraphes (130) s'acheminent en fait vers les dimensions que nous étudions dans les pages qui suivent.

15. C'est très ponctuellement le cas, notamment quand un casse-tête logique ou mathématique permet d'affiner la pointe de l'esprit : le problème des quatre couleurs (Jean MAYER, *op. cit.*, p. 78-81), la suite des nombres premiers, le problème du Japonais offrent des exemples de défi dans le genre de ceux que proposaient, à la fin des années quatre-vingts, la revue *Jeux et stratégies*.

16. Cela ne se départit pas partout d'humour. Ainsi rencontre-t-on : « Travail mental = $\Phi[(t_i - t_0)^n, K, t_m] + \omega(\Delta, \Delta' - \Delta^n)$ » (1897. CR1, 239).

littéraire : si la mathématique offre une fenêtre ouverte sur les opérations du mental — elle interpelle le logicien —, elle permet surtout de le cerner par des symétries métaphoriques avec la psychologie, et s'adresse au créateur. D'une part, la métaphore vient pallier l'absence de langage formel dans un domaine peu scientifique. Ensuite les formulations se prolongent, par récursion ou par exemple par la tentative de résolution d'une fonction qui n'a, au départ, rien de mathématique, en développements métaphoriques qui ne signalent plus qu'exceptionnellement leur origine — et d'ailleurs le texte d'accompagnement s'appuie souvent lui aussi sur les catégories de la formulation, ce qui peut conforter le contresens ¹⁷. À cette étape, le langage métaphorique

17. Notons pour exemple la formule « $I + R = K$ ». Sa première formulation, « $U + V = \text{constante}$ » (1894. CR1, 100) est glosée au verso :

« Groupe. Image. Perception.

Leur symbole $U + V = C$.

L'imagination est potentielle. La perception cinétique.

Déductions. L'état faible se distingue par la monothèse et la variation étendue à tout le connu. L'état fort par le simultané hétérogène. [...] » (CR1, 101).

Une note ultérieure explicite :

« (Son, aspect, associations) = mot. Conscience.

Mot = $\varphi(I) + f(R)$ [*suiivi d'un commentaire*] » (1896. CR1, 167).

Alors que la note suivante sur le sujet (CR1, 174) se contente de permuter les variables. Quelques pages plus loin on rencontre un éclaircissement :

« $I + R = C$

Équation de la connaissance.

I représente les formations » (CR1, 188).

Or, dès les notations suivantes, la métaphore est tenue pour acquise et Valéry note simplement :

« Dans le théorème $I + R = C$. (1) étudier R. Variations de R. Grandeur absolue de R. Peut-être l'équation (1) dépend non de R mais d'une $\varphi(R)$ à déterminer » (CR1, 193).

Au point que la glose d'une page (CR1, 199) qui livre de nombreux prolongements n'est plus compréhensible en soi. Lorsque le cahier « Étude. $I + R = K$ » s'ouvre en 1897, les concepts métaphoriques sont bien en place et la métaphore est filée à plusieurs reprises.

La glose plus conséquente mais à peine plus claire du mince « Cahier $I + R$ BIS » (1897?. CR1, 417) nous permet d'explicitier ainsi la métaphore que fournissent ces symboles mathématiques (*contra* CR1, 441v.93) : il s'agit selon nous d'une pièce de plus à verser au dossier du nominalisme valéryen. En vertu de la formule, l'imaginaire (I) et le réel (R) connaissent une interaction variable selon qu'un référent est concret ou abstrait. Lorsqu'on se représente un objet physique (chlore, brique, chaussure...), la part d'imaginaire possible est plus faible que lorsqu'on s'imagine un objet de moindre tangibilité (anarchie, temps, Dieu...). Ainsi les apports respectifs de l'imagination et de la réalité dans la représentation varient-ils en fonction de la nature du référent, de sorte que leur « effort » conjugué reste constant. Il s'agit en quelque sorte du principe mathématisé du culte des images, du « spectre de la connaissance » (1897-1899. CR2, 46).

mathématique s'adjoint la méthode du domaine d'origine : il ne s'agit plus seulement de formuler, mais de faire évoluer le raisonnement et la problématique ¹⁸. En cela la métaphore, étendue, se fait extraordinairement productive.

Vers 1900 la thermodynamique donne à Valéry sa théorie des phases — l'activité mentale est alors vue comme un cycle fermé, régi par l'entropie et la conservation d'une énergie, sans pour autant que les formulations algébriques disparaissent ¹⁹. Le système synchronique de la mathématique s'adjoint une dimension diachronique qui permet de conceptualiser les évolutions du mental. Le Système, s'écartant des opérations, s'oriente vers la recherche des lois de succession des états de la connaissance et intègre d'autres paradigmes.

Avant d'en détailler certaines modalités de réalisation, il faut souligner l'originalité de la métaphore psycho-mathématique offerte par Valéry par rapport au désarroi de la psychologie de l'époque. En 1894 il distingue lui-même une psychologie « littéraire, avec un air juridique » car elle vise les erreurs des sens, et une « psychologie scientifique [qui] connaît le cerveau, mais surtout celui des pigeons » (CR1, 88). Entre les deux, il y a du manque. En effet Valéry ignore encore Bergson, qu'il ne lit qu'en 1923, mais dont l'*Essai sur les données de la conscience* paru en 1889 exclut le postulat de l'homogénéité qualitative du champ de la conscience sur lequel Valéry fonde sa démarche ²⁰. Une lecture rapide de

18. La seule application de la métaphore mathématique à l'économie par Léon Walras provoque ainsi des éloges très mesurés dans un compte-rendu de 1896, car ce dernier a perdu de vue la méthode analytique (H2, 1444-1445).

19. « [La thermodynamique est] capable d'exprimer sous une forme mathématique très simple les lois les plus générales qui régissent la conservation, la transformation et la dégradation de l'énergie », Judith ROBINSON, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, José Corti, 1963, p. 64. Voir p. 64-72. Le modèle physique oriente notamment la réflexion vers l'alternance veille-sommeil et celle de la pensée lucide diurne avec la désorganisation onirique.

20. Accord cependant sur un point : « notre langage est mal fait pour rendre les subtilités de l'analyse psychologique », Henri BERGSON, *Essai sur les données de la conscience*, Paris,

l'ouvrage de Bergson permet certainement de noter qu'il règne une forme de malaise dans la philosophie de l'esprit vers 1890, et Bréhier le confirme en signalant l'originalité de l'*Essai* :

« si nous débarrassons les données de l'expérience intime des constructions au moyen desquelles nous les exprimons dans le langage vulgaire puis dans le langage scientifique, si nous les saisissons immédiatement, nous ne verrons en elles que qualité pure. [...] n'y a rien de pareil à ce concours de forces distinctes, qui n'est qu'une métaphore spatiale »²¹.

Autant, comme Valéry²², relever que ce qui se fait dans le domaine de la conscience n'est pas grand chose et réduire à presque rien le reste de l'effort scientifique qui s'y attèle.

Dans le paysage psychologique contemporain à Valéry, Régine Pietra²³ signale quant à elle trois courants dont nous précisons les buts : la « psychologie philosophique » dans le sillage de Victor Cousin, spiritualiste de nature²⁴, tente

Alcan, 1932, p. 24. Voir une différence notable entre leurs approches respectives dans : Simon LANTIERI, « Paul Valéry et la philosophie », *Œuvres et critique* 9 : 1 (1984), p. 50-57. Ils se rejoignent par contre en 1907, sans le savoir, avec *L'évolution créatrice* qui donne, comme les *Cahiers* de la période 1900-1911, une bonne part au rôle du hasard (en 1902 Valéry parle d'« écriture automatique », C5, 273) et à la variation dans la vie de l'esprit, tout en tentant d'éloigner la psychologie de l'étude des états du cerveau/cortex. Pour ce qui est de la « durée », Valéry avoue sa mystification. Voir : Judith ROBINSON, « Valéry critique de Bergson », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 17 (mars 1965), p. 204-215.

21. Émile BRÉHIER, *Histoire de la philosophie*, tome 3, Paris, PUF, coll. Quadrige, 1991 [1964], p. 891-892.

22. « Le lecteur, en règle, préfère avaler des choses très compliquées dites sous forme vulgaire et clichée — que des choses claires et simples dites — géométriquement — rigoureusement, c'est-à-dire avec nouveauté » (1897. CR2, 229).

23. Régine PIETRA, « Sentir, imaginer, abstraire. Éléments d'une théorie de la connaissance dans les premiers *Cahiers* de Paul Valéry », dans *Lectures des premiers Cahiers de Paul Valéry*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Didier érudition, 1983, p. 124-125. Voir aussi : Judith ROBINSON, « Comment aborder le "Système" de Valéry ? Problèmes de base », *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), coll. Paul Valéry, n° 3, p. 12-13 qui annonce Pietra et identifie la principale originalité de la nouvelle méthode.

24. Victor Cousin, philosophe notoire, est aussi le traducteur des œuvres complètes de Platon (*Œuvres*, 12 vols., Paris, Rey et Gravier, 1837).

de saisir le travail des facultés de l'esprit dans leur surgissement intérieur ²⁵ ; la psychologie « scientifique » (Wundt, Ribot puis Binet), expérimentale et médicale le plus souvent, aborde la perception et ses dimensions observables, en gros les sens, d'une façon qui annonce la neuropsychologie ; la « curiosité mondaine » pour l'hypnose (Charcot, Janet) révèle une fascination pour l'inexplicable de l'inexprimable qui se laisse parfois observer. En fait, plus que l'effervescence que signale Pietra (125), nous voyons en cette fin de siècle un moment de crise épistémique : la diversification des modèles et des voies d'enquête en est la manifestation la plus directe. Mais s'il existe selon nous dans ce tiers courant plus souterrain, et moins scientifique donc moins officiel, une récupération de tout le paranormal ²⁶ laissé inexpliqué par la science, c'est aussi parce que les modèles en place, philosophique et scientifique si l'on voudra, ont découpé le champ psychologique au profit des facultés dites supérieures en abandonnant presque totalement la question de l'imagination. On pourrait alléguer le mysticisme fin-de-siècle qui est « dans l'air du temps ». D'ailleurs, le fait que le jeune Valéry pré-*Cahiers* admire Huysmans, Villiers, le Poe d'*Eureka* et Péladan après avoir lu Plotin, Rubroek l'Admirable, Ignace de Loyola, Wronski et Swedenborg signale que d'une certaine manière il en a inhalé ²⁷. En tout cas il

25. C'est celle à laquelle s'appliquent infructueusement Bouvard et Pécuchet vers 1880, Gustave FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet*, Paris, Les belles lettres, 1945, p. 92-93.

26. Notons pêle-mêle que Faraday, Richet, Flammarion, les Curie et Bergson se penchent sur le phénomène spirite (ces cinq derniers assistent aux séances ectoplasmiques d'Eusapia Paladino en 1889 et 1907 — François RIBADEAU-DUMAS, *Histoire de la magie*, Paris, Pierre Belfond, 1970, p. 566). Le *Journal* des Goncourt (tome 4, Paris, Flammarion, 1959, p. 843) mentionne plusieurs séances, justement mondaines. Bouvard et Pécuchet (*op. cit.*, p. 68) succombent à la « mode nouvelle des tables tournantes ». Citons, dans les lettres, dans la lignée de la « sorcellerie évocatoire » de Baudelaire et de l'« alchimie de verbe » rimbaldienne, une illustration de cet imaginaire anti-, pseudo- ou para-scientifique débridé : Villiers de L'Isle-Adam, *Contes cruels* (1883), de Huysmans *Là-bas* (1891), *En route* (1895), de Vogüé *Les morts qui parlent* (1899). Kristeva a noté la prolifération de revues ésotériques à cette époque. Tant qu'avec raison, Renan s'inquiète de *L'avenir de la science* (1890) !

27. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « La jeunesse de Monsieur Teste », *Littérature moderne 2* (1991), p. 43-52 étudie les lectures de jeunesse de Valéry. La lecture de Rubroek fut un effet de mode pour la génération de Valéry, suite à la traduction de sa relation de voyage en

n'est pas innocent que Valéry s'attache primordialement à la question de l'imagination dans son *arithmetica* ²⁸.

Signalons donc que de ces trois courants Valéry participe par sa nouvelle psychologie importée, dans sa configuration, de l'arithmétique : s'il en rejette les principes et les résultats, il se rattache à leurs méthodes. Du premier, la « psychologie philosophique », retenons l'introspection méthodique que l'on pourrait au fond qualifier de *à la Descartes* ; du second, la rétention d'un souci d'expression scientifique qui le rapproche de Leibniz ; du troisième, la recherche irrationnelle de Balthasar Claes et les visions de Louis Lambert — car enfin, l'arithmétique...

Plus concrètement, tentons de préciser une figure à cette méthode intimement liée au Système ²⁹ :

« La méthode consiste à distinguer nettement les vraies choses existantes — c'est-à-dire sensation et pensée — (ou images et leurs variations) et à tout traduire dans ce langage et dans les opérations abstraites de ce langage [...] Il s'agit de comparer tout ce qui est, à un mécanisme spécial parfaitement universel — » (1897-1899. CR2, 100).

Lisons : « ... aux mathématiques ». Nous identifions dans cette tentative trois spécificités, qui sont aussi, en vertu de ce que nous venons d'observer de la

Mongolie par Maeterlinck vers 1890. Soulignons l'importance de l'expression mathématique chez Wronski (Émile BRÉHIER, *op. cit.*, p. 724-725), dont le nom est cité à la première page du premier *Cahier* (CR1, 47).

²⁸. On peut constater ce qu'elle devient à partir de là en se référant à Michel JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991, p. 38-62 *passim*.

²⁹. On pourra approfondir avec les ouvrages déjà cités et deux articles synthétiques : Daniel MOUTOTE, « L'activité de la pensée dans les cahiers de Valéry », dans *Mélange, c'est l'esprit*, sous la dir. de Serge Bourjea *et al.*, Paris, Minard, 1989, p. 153-180. Michel LIOURE, « L'idée d'ordre et de désordre dans l'œuvre de Paul Valéry », *Travaux de littérature* 1 (1988), p. 217-228.

psychologie de l'époque, des originalités ³⁰, un complément ou correctif, et enfin un curieux syncrétisme méthodologique.

1. *L'arithmetica universalis* s'insurge d'une part contre la psychologie des facultés en vigueur dans le courant philosophique. Celui-ci voit dans l'esprit humain une somme de facultés sans rapport les unes avec les autres ³¹. Pas d'unité possible donc. C'est justement cette dernière « commensurabilité » que Valéry recherche à travers l'étude de rapports fonctionnels et opérationnels uniformes ³². La « représentation totale de la connaissance [...] à rechercher doit être restreinte à celle des opérations types » (1897-1900. CR3, 385). Ajoutons : et de son évolution.

2. Nous ne revenons pas sur la philosophie particulière du mot, le « pseudo-savoir » des « mots en vacances », « pseudo-référents de toute philosophie », que développe Valéry, car nous en avons fait état et que celle-ci est bien

³⁰. Innovatrice et novatrice par rapport à ce qui se fait en psychologie, et dans les prolongements littéraires que cela suppose, mais en fait, avec Bréal, tout à fait dans le paysage linguistique de son époque. Irène TAMBA-MECZ, *La sémantique*, Paris, PUF, coll. Que sais-je ?, n° 655, 1994 [1988], p. 13 rappelle que : « la doctrine commune aux sémanticiens de cette période [...] repose [...] sur trois points d'ancrage fixes : 1) la sémantique a pour objet l'étude de "l'évolution" des significations dans la langue ; 2) cette évolution est commandée par des "lois" générales ; 3) ces lois propres aux "phénomènes" sémantiques doivent être dégagées à partir de "l'observation" des "faits" de sens ». C'est aussi, dans le domaine qu'il se choisit, la doctrine scientifique de Valéry. Celle-ci n'a rien d'avant-gardiste — pour une fois.

³¹. Hors sous l'angle spécifique qu'est la durée bergsonienne.

³². C'est la réflexion sur l'implicite et les « N + S », les nombres plus subtils (« des relations cachées qui existent entre les plus diverses choses », CNRS10, 291. CNRS11, 614 etc.), signalés en 1912 et 1943 comme la grande découverte du Système de 1894-1900. « Très jeune, j'ai eu la certitude qu'il devait exister entre toutes choses, toutes données, sensations, sentiments et durées, idées — des rapports analogues aux relations numériques [...] » (1912. CNRS4, 679. R1, 791). « Je me vante ou m'accuse d'avoir — le premier, peut-être — essayé d'introduire dans l'étude ou connaissance de la pensée [...] » (1943. CNRS26, 719. R1, 856). Confer, pour les « N + S » : Jeannine JALLAT, *op. cit.*, p. 55-59.

documentée³³. Il convient de noter qu'en accord avec celle-ci, la tâche assignée à cette science nouvelle est presque purement représentative dans son but : « le but est la représentation » (1897-1900. CR3, 385). Valéry rejette les explications, la cursivité, le récit pérorateur de la psychologie philosophique³⁴. Loin de lui de raconter comment fonctionne la volition ou le jugement. Il s'agit dans le fond d'une réduction formulaire du phénomène nombreux, de nature abstractrice et généralisante. Citons à ce propos l'excellente définition du Système que donne Yanagawa : une « *manière de voir qui réduit le vivant au fonctionnement [...], la recherche même de la représentation de la mécanique de l'esprit* »³⁵.

Ce premier Système mathématisant tente en revanche d'intégrer autrement, par une représentation avant-gardiste³⁶, les non-observables et les impondérables que la psychologie de l'époque ressasse depuis la naissance de la logique formelle élémentaire classique : esprit, âme, entendement, volonté, mémoire, raison etc. Il offre « une science des rapports » à même de « représenter par des symboles les relations formelles entre des classes générales de processus mentaux »³⁷. C'est certainement en ceci que la métaphore mathématique se

33. Simon LANTIERI, « Paul Valéry et la philosophie », *Œuvres et critique* 9 : 1 (1984), p. 60 et p. 61 sq. Alain REY, « La conscience du poète. Les langages de Paul Valéry », *Littérature* 4 (décembre 1971), p. 120-126.

34. Nous renvoyons au florilège que propose Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Une méthode à la Descartes : Le "langage absolu" », *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979), coll. Paul Valéry, n° 3 (*Approche du « Système »*), p. 161.

35. Hidetoshi YANAGAWA, « La "psychologie formelle" de Valéry. Étude de fonctionnement », *Bulletin des études valéryennes* 48-49 (novembre 1988), p. 112 (p. 103-134).

36. Plaçons ici les deux citations maintes fois recyclées : « Grosso modo le Système a été la recherche d'un langage ou d'une notation qui permettrait de traiter de omni re comme la géo[métrie] analyt[ique] de Descartes a permis de traiter toutes figures » (1922. CNRS9, 82) et « Mon idée fut de concevoir une langue artificielle fondée sur le réel de la pensée, langue pure, système de signes — explicitant tous les modes de représentation » (1927. CNRS12, 280). On feuillettera utilement la sélection de Judith Robinson qui n'est pas avare d'énoncés de ce type (R1, 775-865).

37. Judith ROBINSON, *op. cit.*, p. 63. Tout simplement : « La mathématique est la description des opérations mentales en tant qu'on peut les noter exactement » (1903-1904. C6, 107)

révèle le plus efficace et qu'on peut le mieux en saisir la pertinence. Elle symbolise facilement car elle arrive avec un langage notationnel prêt à l'emploi.

3. L'esprit est résolument saisi par la facture de ses produits, et non par le truchement de facultés qui présideraient à leur production atteintes aux heurs de l'introspection. L'imagination, jusque là orpheline de l'esprit et petite sœur négligée du raisonnement, est abordée inductivement : par les images (où « par » veut dire « à partir de » et « au moyen de »). Les matériaux sémiotiques y figurent au premier plan dans les objets de recherche : langages, signes, gestes, musique, signaux, interjections, symboles, monnaie, hiéroglyphes et trente autres (1898. CR3, 132) ³⁸.

Le sous-projet assez développé de la « géométrie imaginative », ou « géométrie des images », en est une belle illustration. Elle vise d'une part à spéculer sur les propriétés des images mentales simples (1897-1899. CR1, 319), mais surtout à aborder les formations concrètes : un segment de droite (CR3, 31), un rectangle (49, 162-3), un polygone (121), la grandeur d'un arbre (153). D'ailleurs la place des images est très conséquente, par rapport à celle de l'imagination, dans le relevé (le programme ?) de la psychologie que compose Valéry vers 1898 (CR3, 451) ³⁹.

Cette entreprise unique de formalisation, farfelue dans ses grandes lignes pour certains, se dote ainsi d'un garde-fou méthodologique ⁴⁰ et d'un moyen de

³⁸. Ne voyons là aucune jalousie peircienne : Valéry n'a jamais à l'esprit de composer une nomenclature des signes. Ses listes sont plutôt des programmes d'investigation, des problèmes à résoudre, des récapitulatifs ou des cascades de questions enchevêtrées que des classifications.

³⁹. Reproduit en fac-similé dans CR3, 306bis, planche VI. On pourra approfondir en se référant au « Plan pour imagination » qui rend un même son (1897-1899. CR1, 334).

⁴⁰. « Dans le domaine de l'esprit tout est permis [...]». Les conditions deviennent infiniment plus strictes si on envisage les ensembles formés par l'esprit et les relations physiques, ou le langage » (1897. CR1, 282).

rétroaction sur une méthode qui pourrait facilement tourner à la recette. Les conditions, mais les conditions seulement, d'un empirisme assez novateur sont donc présentes. La nouvelle psychologie devrait, paradoxalement car la représentation mathématique apporte comme toute autre sa capacité de déformation, avoir pour application de décrire fidèlement les phénomènes et, en effet, d'épousseter la situation philosophique ⁴¹.

b. Un langage passé au crible : le *méta fort*

Cette dernière caractéristique selon laquelle il faut d'abord interroger les productions observables, et non les facultés insubstantielles, confère de fait au langage une place centrale. Il ne faut pas, selon nous, réduire ce mouvement à une simple tentation de Valéry de « réduire tout à "l'actuel" », même si dans la tentation même il entre une part de risque ⁴². En effet, cette réorientation décisive vers le matériau sémiotique comporte, comme on l'a dit, une part importante de considérations métalinguistiques. Ne serait-ce que parce que le

⁴¹. Rappelons que la métaphore vitaliste permet à cette époque de penser aussi bien la vie des mots que celle des genres littéraires. Voir : Jean-Marie SCHAEFFER, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989, p. 47-63. La métaphore cartésienne de l'esprit-machine, esprit-animal et celle de la conscience-théâtre (apparemment absente des *Cahiers* — une seule allusion sur la période (1897-1899. CR1, 312), quoiqu'elle soit bien identifiée en 1919 (H1, 1224) —, qui considèrent le théâtre lui-même comme un lieu d'illusions des plus parlants) domineraient encore la représentation psychologique du temps selon p. 178-180, Robert R. HOFFMAN, Edward L. COCHRAN et James M. NEAD, « Cognitive Metaphors in Experimental Psychology », dans *Metaphors in the History of Psychology*, sous la dir. de David E. Leary, Cambridge, Cambridge UP, 1994 [1990], p. 173-229. Raymond W. GIBBS Jr., *The Poetics of Mind*, Cambridge, Cambridge UP, 1994, p. 175-177 le confirme et fournit quelques pages bien senties sur la méthode de la critique des métaphores.

⁴². Observation de Huguette LAURENTI, p. 75 de « Une architecture du théâtre intérieur : les "trois lois" », dans *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979), coll. Paul Valéry, n° 3 (*Approche du "Système"*), p. 69-81 à propos d'un modèle de 1902. Laurenti note que la disjonction du formel (ou fonctionnel) et du significatif s'enrichit d'une troisième variable descriptible comme non-actuelle, l'accidentel, après 1903 (p. 70). Voir dans le même opuscule : Yvon BÉLAVAL, « La fuite vers l'objectivité chez Paul Valéry », p. 39-55, au titre sans équivoque, qui reprend la thèse du traumatisme de la Nuit de Gênes d'octobre 1892. Nous voyons dans la place accordée au métalinguistique une philosophie du langage qui va plus loin que l'objectivisme.

fait prôné de regarder au langage permet d'éviter un long détour méthodologique par les sentiers de la logique : « Celui qui se méfie du langage n'a besoin d'aucun Kant » (1897. CR2, 221) ⁴³.

Cependant c'est certainement dans la recherche fastidieuse du langage-self, « langage spécial » idéalement malléable, ne nécessitant aucun enrobage re-définitionnel préalable (1897-1900. CR3, 394), que ces dimensions métacritiques se font le plus perceptibles. Langage-self, réalisation la plus achevée de ce qui sera appelé plus tard « langage absolu » ⁴⁴, dont les propositions parcellaires rendent la lecture des premiers *Cahiers* si compliquée à qui ne possède justement pas les clés — souvent doubles du fait de la surcharge de métaphores aux divers symboles employés — de ce métalinguisme. Nous voyons quant à nous dans ce mot une version anglo-saxonne de ce qui est connu aujourd'hui sous le nom de métalangage : le *self* désigne toujours le soi, mais surtout le retour sur soi, ici celui du langage sur ses propres potentiels expressifs ⁴⁵. Il s'agit pour Valéry de trouver un langage formel mythique qui puisse parler des formations du langage et s'autoréguler, entreprise tout à fait novatrice dans la lignée de Leibniz et Mill. Et la mathématique lui paraît toute désignée pour faire justement cela.

43. Répété (CR3, 520). Bien développé plus de trente années plus tard (1930. CNRS15, 620. R1, 654), après plusieurs retours à Kant. Voir par exemple (1900. CR3, 48, 521 etc.). La métaphysique est proscrite pour une autre raison toutefois. « La logique est un moyen grossier de corriger un instrument grossier (qui est le langage) » (1900-1901. C4, 252).

44. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Une méthode à la Descartes : le "langage absolu" », *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 157-176.

45. Valéry note après le retour à la poésie que ce souci métalinguistique de l'expression en mathématiques a été au centre d'une autre recherche du langage :

« En quoi les mathématiques m'ont servi à améliorer mes vers.
Elles ne m'ont donné ni une plus grande sensibilité de représentation
et d'images, ni de sons.

Mais elles m'ont éduqué et pourvu d'idées de rigueur qui m'ont servi grandement à me faire de la poésie pure une idée exacte, à isoler cette substance de ce qui n'est pas elle, à la développer comme espèce et catégorie séparée » (1917-1918. CNRS7, 720. R1, 248).

On a d'ailleurs pu signaler de façon très synthétique l'importance de la notation mathématique dans cette optique métalinguistique :

« Beide, Leibniz und Valéry, [...] sehen in der Mathematik und Geometrie sowie in deren symbolischen Notationen hilfreiche Mittel bei der Erkenntnis des gedanklichen Ausdrucks, und dieses sowohl im kreativen wie reproduktiven Handeln. Beide gehen von den Zeichenhaftigkeit des Denkens aus, beide sehen in dem instrumentellen Charakter eines Zeichensystems den großen Nutzen (z.B. Abkürzungseigenschaft, Verfügbarkeit, Maniabilität, Adäquatheit zu einfachen Begriffen, Isomorphie der Zeichen) ebenso wie auch dessen Gefahren (z.B. darin, daß isoliert verwendete Begriffszeichen die Funktion von Schlagwörtern oder Ideologieträgern gewinnen können) »⁴⁶.

De ce système de signes (symboles, équations, égalités...) au pouvoir de découverte mais aussi tout bonnement instrumental, il faut souligner les multiples possibilités métaphoriques pratiques : il peut se faire véhicule de bien des aspects de la théorie de la conscience. Le langage mathématique offre une désignation stable et univoque de concepts interreliés, qui se prête aussi à la généralisation (l'énoncé de lois) et admet la manipulation de ses éléments dans d'autres configurations (l'expérimentation). Il résume les processus et condense les transformations (les opérations). Il permet des transformations (f_x) et des substitutions (A'). Il propose des traductions univoques et souvent réversibles en décomposant les éléments sur lesquels il opère. C'est donc un outil

46. Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, « Zu logischen und sprachphilosophischen Grundlagen von Paul Valéry : G.W. Leibniz », dans *Nach-Chomskysche Linguistik. Neuere Arbeiten von berliner Linguisten*, sous la dir. de Thomas T. Ballmer et Roland Posner, Berlin, Walter de Gruyter, 1985, p. 138. « Leibniz et Valéry voient tous deux en la mathématique et en la géométrie, comme en leur notation symbolisante, des moyens utiles dans la découverte de l'expression de l'activité intellectuelle, qu'on la considère dans sa dimension créative ou reproductive. Tous deux se basent sur le caractère symbolique de la pensée et considèrent les grands avantages instrumentaux d'un système de signes (par exemple ses vertus abrégatives, sa disponibilité, sa maniabilité, son adéquation aux concepts simples, l'isomorphisme des signes), mais aussi ses dangers (que par exemple les signes conceptuels soient détournés et transformés en mots passe-partout ou en véhicules d'idéologie dans l'usage) [nous traduisons] ».

terminologique puissant, qui apporte avec sa manipulabilité les possibilités d'autres découvertes ⁴⁷.

On pourrait d'une certaine manière avancer que pour Valéry, il s'agit de trouver la meilleure métaphore pour accomplir la tâche qu'il se donne. Mais en fait l'emploi de la métaphore mathématique ne trahit pas un seul souci métalinguistique. Valéry fait aussi de la métaphore hors champ un moyen d'enquête en négatif, en cherchant dans le savoir déjà présent les failles métaphoriques qui déforment le rendu scientifique du mental. Et observons malicieusement qu'il s'agit un peu pour lui de faire comme il dit aux autres de ne pas faire : ce qu'il ne se prive pas de faire lui-même. Ce programme négatif défini par la métaphore « chez les autres » et dans ses versions banalisées est un complément qu'il ne faut pas sous-estimer dans ce projet. La dimension critique est donc au moins double.

Valéry note judicieusement que c'est dans la nécessité d'emploi de certaines métaphores qu'il faut parfois aller chercher une explication ou l'indication d'une marche à suivre : « Lorsqu'on étudie un sujet — regarder de près les métaphores dont les auteurs sont *obligés* de se servir. Là est une clef du sujet » (1897. CR2, 220). On peut s'arrêter au mot « *obligé* » — qui provient de ce que nous identifions comme une version valéryenne de la mythologie blanche ; à l'origine la métaphore, après elle la confusion. Valéry l'affirme en plus d'un lieu.

⁴⁷. Par opposition à la non-manipulabilité des concepts préexistants. « Définition de *Esprit, nature, cause, beauté, passion* etc. etc. Tous ces mots sont particuliers. Seuls les mots génériques peuvent avoir de la généralité. Ce sont même les plus personnels des mots. Leur valeur est purement *imaginaire*, insusceptible de restrictions logiques à moins qu'on ne les ait posés mathématiquement, ce qui revient à ne pas les employer, à en faire des symboles arbitraires » (1894. CR1, 57). « Les mots philosophiques sont beaucoup trop vagues pour pouvoir saisir la pensée dans son détail, il leur est impossible de se former en raisonnements de la vraie logique de l'homme » (1895. CR1, 147). « Le langage ordinaire ne permet pas de spéculer sur ses éléments » (1897-1899. CR1, 304), « il faut un langage qui se prête aisément au développement » (1897-1900. CR3, 395) etc. Trois passages éloquents de *Cahiers* plus tardifs définissent les caractéristiques de ce langage idéal (1927. CNRS12, 408-409. R1, 625-626), (1927. CNRS12, 280) et (1931. CNRS15, 138).

Mais la démarche d'observation critique, comme en répons, est tout à fait sélective. « Il y a des réunions d'images etc., des métaphores etc. desquelles on peut dire qu'elles nous apprennent quelque chose — et d'autres sans — avenir — » (juin 1900. CR3, 499).

Un programme en creux tel que celui-ci, purement critique de ce qui serait bon an mal an un passage forcé, peut paraître après tout désinvolte. Du moins il le paraîtrait s'il n'allait de pair avec aucune proposition constructive. Un tel credo accorde en effet peu de crédit au langage dont on doit bien se servir dans une de ses variétés ⁴⁸. Et l'on pourrait facilement voir en la mathématisation objective de l'acte noétique une compensation nécessaire du scepticisme adopté. Dans le domaine auquel Valéry s'attache, cela est peut-être plus vrai qu'ailleurs, car celui-ci traite des représentations ⁴⁹. Il croit donc devoir nécessairement se munir d'un moyen rigoureux de formalisation de son objet mais aussi se prémunir contre les distorsions inhérentes au terrain de l'enquête, au risque de multiplier les paraphrases pures et simples d'un imaginaire scientifique. Nous avons eu l'occasion de citer *in extenso* le tableau des métaphores utilisées pour exprimer la connaissance. C'est pour jeter les bases d'un sondage dans ce genre que Valéry note plus tôt que

« La définition psychologique des êtres — se confond presque avec l'ensemble des métaphores possibles sur chacun d'eux » (juin 1899. CR3, 191).

Il faut donc commencer par un relevé soigneux des « trous » dans le filet verbal que le chercheur jette sur l'objet de son interrogation.

⁴⁸. C'est le reproche à l'opérationalisme que Dennett contre-attaque. Daniel DENNETT, *Consciousness Explained*, Boston, Little, Brown and Company, 1991, p. 96-98.

⁴⁹. Le ton est très différent, en 1923, sur les vertus heuristiques de la métaphore en physique : « Carnot. La racine de sa découverte est une simple métaphore — la comparaison toute gratuite du froid et du bas, du chaud et du haut, le mot : chute » (CNRS9, 375. R2, 852).

Or le problème est d'autant plus difficile lorsqu'on aborde la question de saisir l'abstrait par le langage, notamment la psychologie :

« Moins le domaine est concret — plus les métaphores sont personnelles — et reposent sur des symétries ou bien des ressemblances d'impressions au lieu de sensations. [...]

La difficulté réside dans le *besoin* de traduire et dans l'emploi hasardeux du langage ordinaire pour cela.

Mais le langage ordinaire n'est pas plus commode pour la psychologie qu'il ne le serait pour l'algèbre par la raison qu'étant sans rapport avec les phénomènes — et SANS RAPPORT AVEC LUI-MÊME SURTOUT, sans organisation intérieure en quelque sorte, il n'est ni uniforme ni univoque — ni suffisamment distinctif » (avril 1900. CR3, 340) ⁵⁰.

Encore une fois donc, la dimension métalinguistique de l'interrogation sur le langage-outil tombe à point nommé pour mettre de l'ordre dans ce qui reste, par d'autres voies d'enquête, un inextricable. La faute du langage ordinaire se voit en toutes métaphores, et aigüent dans le domaine mental, mais le fait qu'elle se voit permet un arpentage soigneux des zones sombres qui s'y montrent.

Un troisième aspect de cette exigence métalinguistique qui permée divers niveaux se retrouve dans le souci de définition et de propositions d'axiomes, constant et inlassable, qu'affichent les *Cahiers* de cette époque ⁵¹. Si Valéry attaque la définition des mots vagues, « perroquets » de la philosophie, il offre, en contrepartie, des mots courants et de ses concepts auto-forgés des définitions nuancées ⁵². Il propose de « remplacer une chose dans un tout par sa définition [...] et relire le tout » (1894. CR1, 65), et se fixe pour but d'« avant tout dénominer et définir correctement » (1897. CR1, 256).

50. Il faut donc « [r]emplacer les antiques notions abstraites, mêlées d'erreurs aujourd'hui claires, et fondées sur des axiomes purement logiques ou verbaux par des notations relatives à des données psychiques exactes » (1896. CR1, 154). Cf. la note (CR3, 597n.213.2).

51. Une note apportée à *Analecta* en 1926 considère la définition comme « un retour sur soi » (H2, 713).

52. Comme il pourra le faire après 1925 dans les débats sur le *Dictionnaire* de l'Académie, en proposant les définitions de nombre et de vers par exemple.

Ainsi rencontre-t-on souvent les débuts anaphoriques : « On appelle [...] » (CR1, 154), « J'appelle [...] » (1897. CR2, 317-318). Souvent aussi, l'entrée dans le *Cahier*, surtout en 1897 avec l'ouverture du *Cahier* « *Tabulae* », prend une allure terminologique : « le temps est [...] » (1894. CR1, 85 et 1897. CR2, 66, 122), « la quantité est [...] » (1897. CR2, 71), « l'opération est [...] » (1897. CR2, 87, 121), « l'abstraction est [...] » (1897. CR2, 90), « la relation symbolique est [...] » (1897. CR2, 131), « les émotions sont [...] » (1897. CR2, 170), parfois avec des variations restrictives, « la réalité n'est que [...] » (1897. CR2, 93), ou correctives, « la véritable définition serait [...] » (1897. CR2, 113). Cette activité fréquente se double même d'une interrogation sur ce qu'est la définition ⁵³. Le *Cahier* « I + R = K » porte en sous-titre « recherche de la définition – base » (1897. CR1, 250) et semble s'y attacher comme à un des fondements de la recherche. La forme de ces définitions est parfois carrément péremptoire, à la manière de l'axiome mathématique : « 2 figures sont égales lorsque [...] » (1894. CR1, 64), « Étant donné [...] » (129), « On considérera [...] » (198), « J'ai défini [...] » (1897. CR2, 53). La présence de théorèmes va dans le même sens.

Si ainsi les *Cahiers* sont traversés d'une musique qui « positive » de façon rassurante, il faut noter que ces définitions sont plus souvent identificatrices que qualificatrices. Il ne s'agit pas de faire valoir une propriété, mais bel et bien de proposer une vraie définition intégrale et nouvelle, comme le fait le dictionnaire, avec des accents tout aussi terroristes. Une telle entreprise conduit bien entendu à éliminer les métaphores défuntes de certains concepts, alors redéfinis (parfois curieusement) par des configurations logiques faisant appel aux opérations identifiées *infra*.

⁵³. « Pour cette définition — il faudrait avoir [...] » (février 1897. CR1, 230), « l'inverse de la définition — création de noms c'est-à-dire de groupes » (1897. CR2, 184), « des "définitions" par représentations [...] » (1897. CR2, 230). Pas de définition directe de la définition toutefois.

c. La métaphore-moyen : avant — et après ?

Plus soucieux de savoir comment on en est arrivé à l'état de fait métaphorique du langage psychologique courant, Valéry s'arrête en 1900, dans un passage ponctuel significativement développé, à la source de ces métaphores — comment se fait-il qu'il existe « des noms attachés aux formes de l'esprit comme aux parties du corps » ? Il se demande « comment a-t-on fait les métaphores primordiales ? » (avril 1900. CR3, 363). La réponse à cette question lui est donnée par ce que, conformément à toute une pensée étymologiste, le corps est à l'origine du langage.

« L'esprit semble plus multiple que le corps. Il a des indépendances plus nombreuses [*Pointé en marge*]. Mais tous les mots qui se rapportent à l'esprit viennent du corps et — de nos jours — ou sont encore métaphoriques ou sont symboliques et vides » (avril 1900. CR3, 363).

Valéry tient avec ce point la raison d'un désaveu omniprésent à cette époque. En réaction à ce « corporalisme » des outils de représentation, il a globalement rééquilibré la balance de la connaissance au profit du psychisme dans son *Systeme* et, effectivement, avec la contribution conjuguée de son empirisme et de sa méthode mathématisante tendu vers un mentalisme avéré ⁵⁴.

L'origine latine du verbe « penser » — peser, au figuré — lui suggère dans ce passage de revenir à l'étymologie. Défilent alors : *cogitare*, *abstractio*, *reflectio*, *emotus*, *sentire*, *pneuma*, *spiritus*, *anima*, *ratio*, *mensis*, *mensura* (avril 1900.

⁵⁴. Le terme n'a rien de volontairement péjoratif selon nous ; il signale uniquement l'axe d'orientation d'une recherche. Jerry Fodor parlait de « mentalais », postulat d'un langage prélinguistique de la conscience (« langage intérieur » selon Valéry — 1897-1899. CR2, 215). C'est un peu comme si par ce mentalisme Valéry tentait d'en établir la grammaire. Rappelons que Julien BENDA, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, Gallimard, 1945, p. 140-145 faisait un contresens de taille sur l'intellectualisme valéryen, qu'il croyait être une esthétique désincarnée et sans affects. André BERNE-JOFFROY, « Valéry et les philosophes », *Revue de métaphysique et de morale* 64 : 1-4 (janvier-décembre 1959), p. 72-95 a fourni une mise au point utile sur cette distinction et rejoint le mentalisme dont nous faisons ici état.

CR3, 363). Soit autant de métaphores incontournables qu'atteste l'étymologie dans ce champ lexical ⁵⁵. Il en tire une conclusion en forme de demi-échec :

« Mais la question est de savoir si ces métaphores peuvent me servir — ou plutôt quelle est leur *vraie valeur* ?

Comment peut-on faire correspondre penser et peser — et que conserve cette représentation ?

Qu'est-ce qui a été comparé de ces 2 choses —

Là est le problème nouveau et spécial de la psychologie. [...]

Mais derrière tout ceci, encore le *petit homme* subsiste — le petit homme conscience » (avril 1900. CR3, 363).

Rappelons à ce propos que dans les méthodes possibles pour la psychologie, il s'était assigné celle d'une pure représentation — la première ci-dessous :

« Arts de l'esprit —
la représentative — pure et simple — la combinative
la métaphorique — précisément
raccordement
la transformative

et ses degrés.

La liaison — (prolongement)

La symbolisation [*sic*] » (juin 1899. CR3, p. 231).

Finalement donc, ce passage de 1900 cité plus haut trahit que Valéry ne peut entièrement se défaire des moyens de la seconde méthode, métaphorique, puisque le « petit homme », le *daimon* de l'autre, résiste et littéralement tient tête. Pas de « précisément » absolu possible, par conséquent.

Nous voyons déjà dans ce passage révélateur la lueur d'une prise de conscience qui se fera plus nette dans les années suivantes. Mais à ce moment, ce doute demande ou vient confirmer la justesse d'une investigation plus poussée de la métaphore linguistique elle-même. En effet, la théorie *ad hoc* de la

⁵⁵. Ainsi que l'observe élégamment Jeannine JALLAT, *Introduction aux figures valéryennes (Imaginaire et théorie)*, Pise, Pacini, 1982, p. 298 à propos des premières pages de l'*Introduction* : « L'ambiguïté terminologique condense sans le dire sur une invention commune l'histoire apparemment disjointe du langage et de la pensée ».

métaphore, rhétorique dans ses grandes orientations, n'atteint sa pleine expression que vers 1899-1900. Nous y consacrerons le développement suivant.

3. La métaphore-objet

« C'est comme le carrefour des métaphores. Certains ont eu ce don à un degré plus éminent — mais je ne l'utilise pas beaucoup comme moyen rhétorique, — je le conserve comme état critique de la conscience ». 1903-1905. CNRS3, 364.

Pour faire comprendre l'originalité des thèses de Valéry sur la métaphore, il faut d'abord signaler l'idée de dynamisme qui sous-tend sa conception de la signification⁵⁶. Tout se fonde pour lui sur une vision du contraste et de la symétrie, règle tacite de l'esprit, qui appliquée au langage rend la signification possible⁵⁷. Dans cette perspective, les métaphores seront plus tard vues comme des « mouvements stationnaires » : les actions mentales d'une interaction sémantique, mais qui laissent lecteurs évidemment physiquement statiques (1912. CNRS4, 673. R2, 932)⁵⁸. Encore plus tard, la métaphore sera

⁵⁶. Ce dynamisme s'étend au niveau du sens des textes, en notant l'affection valéryenne pour les structures d'appel que sont le dialogue, la question, l'inachevé, le cryptique, le paradoxal et le fragment. On retrouve la figure du modèle DR (demande-réponse), ou celui parle/écoute d'un Moi qui sera plus tard « bouchoreille », inventé entre 1902 et 1905.

⁵⁷. Jeannine JALLAT, *op. cit.*, p. 268. « Le *Bien* ne s'oppose au *Mal*, la *Matière* à l'*Esprit*, le *Vice* à la *Vertu* etc. ; Quantité, qualité ; Intellect, sensibilité ; Statique, dynamique etc. que par un besoin de contraste et de symétrie plus *esthétique* que vérifiable dans les faits » (1933. CNRS16, 780. R1, 674). Voir les dangers de ce dynamisme inhérent : « la tendance qu[e le langage] imprime à l'esprit — de s'écarter des choses et d'entrer dans le jeu de ses combinaisons formelles » (1934. CNRS17, 586. R1, 444-445). L'artifice de ces contrastes verbaux est l'argument de « Poésie et pensée abstraite » (H1, 1315). Le même genre de raisonnement, étayé de symétries antonymiques apparaît souvent à travers les *Cahiers* (1900. R1, 481 ; 1913. 514-515 ; 1924. 602 ; 1927. 1175 ; 1933. 672 ; 1938. 704, 705, 706 etc.)

⁵⁸. Hors de la Grèce moderne, où le mot désigne le déménagement, on est rarement littéralement transporté par une métaphore, même si elle offre le meilleur des véhicules.

métaphoriquement définie comme une « pirouette de l'idée » dans la subtile « Philosophie de la danse » de 1936 (H1, 1403)⁵⁹.

Par ailleurs, la formalisation du psychique, toujours fluant et insaisissable, par la symbolisation mathématique est perçue comme une fixation du mobile, et sous l'angle de l'opposition fixe/mobile⁶⁰. Sans entrer dans le détail d'une question du Système qui est profonde et volumineuse, résumons grossièrement que cette opposition logique permet à Valéry d'intégrer le temps et la succession des états dans le mental dans la représentation qu'il en propose. Plus spécifiquement les successions du mental n'ont pas entre elles de rapport rationnel direct, contrairement au langage, qui impose au réel un ordre et les catégories de son cru. Cet ordre, formel par essence, utilise les opérations démarcatives de ressemblance et de différence, d'opposition, de contraste et de substitution pour créer du sens. La fixation par la représentation formelle, qui inclut ces opérations essentiellement dynamiques, constitue une solution à la motilité de l'esprit — « Rien ne se fixe dans l'esprit » (1894. CR1, 76). La conception de cette propension structurelle du langage à imposer son ordre est certes relativement diffuse dans les premiers *Cahiers*, quand bien même ces derniers utilisent abondamment les notions de symétrie et de contraste, dans une perspective logique et méta-logique.

Mais déjà la métaphore est vue sous l'angle de la distinction entre formel et significatif qui est, elle, bien établie : la métaphore est un lieu de sens, mais un lieu de sens particulier parce qu'elle surgit d'une opération formelle qui met en jeu la logique dynamique du langage. Valéry s'y intéresse donc de près dès lors que

⁵⁹. Voir le commentaire de Jean HYTIER, « Formules valéryennes », dans *Questions de littérature. Études valéryennes et autres*, Genève, Droz, 1967, p. 148-152.

⁶⁰. Moyen du rapport des formations au point fixe fictif du moi (1897-1899. CR1, 339), le langage est formation transitionnelle. « Considérer alors la logique / possible parce qu'il y a langage / c'est-à-dire fixation » (février 1897. CR1, 243).

les catégories ou « opérations » qu'il s'est mis en devoir de trouver avec sa psychologie sont campées. Elles répondent en fait à une question toute simple : « Une forme suggère une forme. Par quelle voie. De Proche en proche » (1896. CR1, 203).

C'est justement pour atteindre l'identification de la teneur logique de ce « proche en proche », de cette raison implicite qui préside aux successions imaginatives, que Valéry établit une distinction fondamentale entre les modes de signification : d'une part les actes de langages « rationnels », tels que les « métaphores réagissant sur un système conventionnel », ou le langage sonore de l'argot — à savoir les formes linguistiques fondées sur une relation de similarité structurale ou formelle entre deux termes rapportés. D'autre part, les relations dites « irrationnelles », telles que la symbolique et l'allégorie, l'ornementation non figurée, et les images mentales commodes. L'étude des divers signes comporte les deux classes pour Valéry (1898. CR3, 132).

Précisons. Le premier type de relation, appelée rationnelle mais que l'on dirait aujourd'hui relever de la motivation, comporte « une relation au moins autre que la séquence » : « B contient quelque chose de commun avec A », ce pourquoi « la métaphore en écartant son voile verbal, est une relation rationnelle » (1897. CR1, 257). Précisément, la métaphore est dite « isomère » (259) : elle met en jeu deux macro-éléments dont la formule est identique, mais dont les sous-composants en commun sont arrangés différemment. On peut apprécier la modernité de la métaphore chimique quand on sait la fortune qu'elle aura en sémantique moderne.

Cette première relation complète, dans sa manifestation, l'autre case du tableau que fournit la présence ou l'absence de similarité. Cette deuxième case regroupe les autres, « irrationnelles » sans jugement de valeur, dans laquelle les macro-éléments sont « purement juxtaposé[s] », sans liaison entre les termes —

exemple : le type du mot. Valéry parle aussi de « succession symbolique » (257), mais regroupe dans le fond ce qui est passé à la postérité linguistique à la fois sous le nom d'arbitraire du signe (selon Saussure), et sous celui de métonymie (selon Jakobson).

a. Spontanéisme

Il est notable que dans un premier temps les relations rationnelles s'établissent spontanément, comme à l'insu du penseur. À la faveur du sommeil, ou d'un état qui en est proche :

« Toute sensation parvenant pend[ant le sommeil] est *interprétée*, développée, métaphore, travail élémentaire. Toutes les fois que dans la veille il y a *métaphore* (!) *déclenchée* la distance au sommeil est un minimum. Il y a état spécial » (1894. CR1, 51).

Ou bien à la faveur de la non-conscience :

« Pour qu'il y ait métaphore, relation etc. il faut que les termes soient fixés à un certain degré — et invariables.
En devenant invariables ils deviennent inconscients —
En devenant inconscients ils peuvent changer de sens » (1898. CR3, 81).

On retrouve dans ces deux passages la présence de la dynamique propre de l'esprit, qui génère ses propres rapports et suites en frondant le code fixé du langage. « Le langage voile finalement les métaphores trop folles que forme l'esprit » (1902-1903. C5, 115). Ce dynamisme est encore aperçu en aval de la métaphore, sous l'angle de ce qu'elle produit, du plaisir de la reconnaissance qu'elle permet :

« Une métaphore, — par exemple — fait plaisir par complexité et non différemment.

Je dis : cet arbre monte comme une fumée.
L'image de l'arbre est ordinaire.
Celle de la fumée id.
Leur rapprochement amuse et fait agir. On entrevoit
vaguement en lisant la ligne proposée les combinaisons
imaginaires pouvant sortir des termes » (1894. CR1, 113).

Mais plus que pour localiser l'origine de l'ενεργεια, surgissant des termes au seul contact de la pensée, Valéry identifie une des opérations psychologiques qui permet l'imaginaire : l'analogie constitue la base d'une mise en relation mentale en un sens naturelle ⁶¹.

b. Mathématisme

Le rapport logique qui est présent ici, Valéry le formalise très tôt et très clairement. Il parle d'abord d'analogie de forme et de mouvement et écrit :

« Soit une métaphore. On a $A + (B + C) + D = (i_1 + i_2)$ et
 $(B + F) + D + H = (i_3 + i_4)$ » (1897. CR2, p. 101).

— où l'on voit grossièrement que les traits symbolisés par B et D sont communs à des macro-éléments autrement différents mais de même ordre (i_n). Quelques mois plus tard, Valéry revient à la charge sur la même question — on remarquera la même position mathématique — et précise :

« Soit maintenant une métaphore $A — B$ ou toute autre relation rationnelle.
Soit les mots $A' — B'$. —
on a $A — B$ (1)
 A' / B' ou $\varphi (A B) = \psi (\varphi (A' B'))$
 $A — B$ (2) »
(1898. CR3, p. 112).

⁶¹. Voir déjà l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (H1, 1169-1170).

Cette formule peu assurée tente de distinguer les étapes mentales de la reconnaissance de la métaphore. Fort banalement, elle signifie que la compréhension d'une métaphore comporte, entre (1) et (2), la reconnaissance d'une similarité existant entre A et B sur le plan physique, par le truchement de la perception du physique des mots A' et B'. Évidemment, c'est le lien visé entre ψ et ϕ , entre le physique et le psychique, qui est masqué par la formule. Et en un sens, « l'habillage algébrique » n'apporte dans ce cas précis que pas grand chose ⁶².

Les percées plus nombreuses, plus réussies et plus étoffées du *Cahier « More important ! »*, conduit en parallèle à d'autres entre 1897 et 1899 pour faire le point sur la théorie des opérations, sont toutefois plus riches en pertinence théorique que ces balbutiements. Nous y notons une frénésie de liaisons et de développements, dont tous ne semblent pas impossibles à relier à une formalisation mathématique qui permet des manipulations.

Ainsi lorsque Valéry s'attache à montrer que « la métaphore dépend soit des parties soit de la forme de la fonction ». Il livre alors, à la suite d'une page entière de symboles visant à déterminer un « quantum de comparaison », les équations :

$$\begin{array}{ll}
 \text{«} & \begin{array}{l} U \quad U_i \\ U' = V(a, b, c, \alpha, \beta, -\mu) \\ U'_i = (abc) \\ U''_i = U_i \end{array} & \begin{array}{l} U = V(a, b \dots m) \\ U' = V(a'b' \dots m') \\ U_i = V(0) \quad U'_i = V(0) \end{array} \\
 & (1897-1900. CR3, 402-403).
 \end{array}$$

À gauche les propriétés dont la liste est donnée entre parenthèses. À droite, comme en rajout, avec la précision « la métaphore dépend soit des parties soit de

⁶². Jean MAYER, *op. cit.*, p. 63.

la forme de la fonction », une formalisation de la ressemblance de structure ⁶³.
Incidentement, cela lui semble être une distinction de taille à établir, car il y revient :

« Il y a deux grands genres de métaphores [...] Les unes sont le rapprochement des choses + ou moindre.
Les autres le rapprochement des opérations effectuées sur les choses » (1897-1900. CR3, 428).

Quelques pages auparavant, la recherche est plus prolix : la comparaison d'une maison grande comme un éléphant est symbolisée :

$$\langle M = E \text{ (mod.g.)} = E_g \rangle$$

et celle d'une maison blanche comme la lune :

$$\langle M = L \text{ (mod.b.)} = L_b \rangle$$

De ces deux formules parallèles, Valéry déduit que la grandeur de l'éléphant n'est pas elle-même comparable à la blancheur de la lune — on n'a pas « $E_g = L_b$ ». Il tire alors pour la métaphore la conséquence suivante :

« Au fond le terme commun n'est qu'apparent, ce n'est qu'une notation postérieure. En réalité à chaque m[étaphore] nouvelle c'est une racine nouvelle qui a été produite [Pointé en marge] » (1897-1900. CR3, 397).

Malgré tout, l'expérimentation abstraite à partir de la formalisation mathématique fixée n'est pas unique. Plus traditionnellement, Valéry opère sur quelques mots courants pour ébaucher un avatar d'analyse componentielle :

« B bonnet / couleur, forme, grandeur —
B' bonbon " " très petit
donc comparables » (1897-1900. CR3, 395).

⁶³. C'est du moins le sens que donne la glose fournie en note (CR3, 608n.403). Cela rappelle la tripartition entre similarités qu'établit Dedre GENTNER, « Structure-mapping : A Theoretical Framework for Analogy », *Cognitive Science* 7 (1983), p. 155-170.

Et c'est cursivement qu'il offre l'énoncé le plus clair de ce qui constitue selon nous sa trouvaille la plus remarquable dans ce domaine et anticipe sur la considération de cette question au sein de la linguistique moderne :

« Une métaphore consiste à dire : il y a N objets, tous satisfaisant à P caractères communs — Si ces caractères communs étaient désignés par un mot, on pourrait compter ensemble les objets en question. La métaphore est une tendance au dénombrement parce qu'elle est un effort pour la création d'un tiers-mot » (1900. CR3, 52).

Le néo-fonctionnalisme computationnel novateur que l'on retrouve côte à côte d'une position originale sur la compositionnalité du sens, lui paraît fructueux, puisqu'il y revient en partant du même énoncé quelques pages plus loin. Il mentionne alors « une tendance à les dénombrer à l'aide d'une même série ou à les unifier » (CR3, 167). Comme on le voit, l'extension de la métaphore mathématique permet des prolongements que l'on n'aurait peut-être pas attendus dans ce domaine.

c. Matérialisme

La troisième dimension importante de la recherche valéryenne sur la métaphore, participant de ce qu'il nomme les « relations rationnelles » (1898. CR3, 166) signale plus les tiraillements qui vont donner lieu à une évolution ultérieure que la mise en place d'un centre d'intérêt et d'une méthode. Les développements de Valéry sur la métaphore insufflent dans les *Cahiers* de la période 1894-1900 comme un air de matérialité qui, disons-le, n'est pas pour empêcher une certaine détente intellectuelle. Il faut quelquefois savoir vivre de bonne soupe pour mieux vivre de beau langage. On n'atteint certes pas au

cocasse de l'explication des relations rationnelles, sujet des plus sérieux, que Valéry livre à Fourment en 1898 :

« Exemple : toutes les métaphores. Je touche le poêle tiède, je pense *après* à un cul de femme. Le terme commun est la chaleur, la douceur de la faïence, etc. Je pourrais inversement passer du derrière susvisé à une chaleur de poêle douce. [...] La métaphore de mot serait celle-ci : le *vol* est comme un *val* ; le *sol* comme un *cil*.

Mais les idées correspondantes à ces mots ne suivent pas la variation légère de leur son, elles diffèrent *de suite* beaucoup plus » (H2, 1465) ⁶⁴.

Mais cependant la considération du sensible et du matériel dans la construction des métaphores entre pour une bonne part dans les directions de recherche ouvertes et découvertes.

« Dans tous les cas une métaphore d'ordre sensible est à la pensée ce qu'une illustration est au texte — elle *sort* du texte — (ceci est important) — Elle contient dans un complexe, à un moment, une portion indescriptible du texte.

La langue, discontinue, contient le mot *continu* » (1897. CR2, 234) ⁶⁵.

Toute une branche de la problématique sémiotique contemporaine de la métaphore s'est d'ailleurs tournée vers son iconicité ⁶⁶.

La position de Valéry à cet égard est ambiguë. D'une part, il déclare que les métaphores ne sont jamais totales et enjoint à « se figurer matériellement les choses généralement vagues [:] c'est un remède à l'idolâtrie » (1897. CR1, 392). Dans le domaine philosophique, la vérification « matérielle » est pour le moins une garantie nécessaire. Cela est conséquent avec son souci constant de ne pas

⁶⁴. Extrait de la lettre du 4 janvier 1898 à Gustave Fourment. Voir la correspondance de cette époque citée par Hytier (H2, 1462-1474). On notera, pour la seconde fois, que l'aspect physique du mot permet des relations motivées appelées, elles aussi, métaphores.

⁶⁵. Nous ne voyons pas ici une définition de la mise en abyme.

⁶⁶. Winfried NÖTH, *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana UP, coll. *Advances in Semiotics*, 1995 [1990], p. 131-133.

prendre la carte pour le territoire ou, en ses propres termes, de ne pas s'adonner au culte des images. D'autre part ce même souci de matérialité fait qu'il ne répugne pas, surtout lorsqu'elles peuvent faire plaisir, à des métaphores physiques qui possèdent beaucoup de relief. C'est le cas de la métaphore que nous identifierons, anachroniquement, comme celle du culturiste — à défaut d'un palestre tout aussi anachronique.

« Saisir violemment la chose par l'esprit, la tenir le plus, la
bouger. Biceps de l'esprit, faire des poids.
Métaphores,
c'est-à-dire pouvoir la comparer à...
La méthode — ici » (1897. CR2, 21).

On voit déjà dans ce passage se lever l'ombre du *Gladiator*, pugiliste de l'idée ⁶⁷ qui ne demande qu'à en découdre avec les fantoches du langage — « Il y a presque dix ans que je me bats » (1897-1899. CR2, 45). Mais il est peut-être plus fructueux, et Laurenti le signale ⁶⁸, de se demander ce que recouvre le déictique « ici ». L'adverbe semble bien signaler que la méthode est justement de faire comme il est fait quelques lignes plus haut — de saisir la métaphore-objet à bras le corps, par la matérialité de métaphores-moyens concrètes qui hypostasient l'ineffable. Curieusement donc, les métaphores matérielles peuvent se faire adjuvantes dans la quête du matériel.

Il demeure que ce qui est dit en tant de mots, et répété plus tard, c'est que « [s]oulever un poids énorme », métaphoriquement s'entend, est un exercice salutaire et roboratif ⁶⁹. Dans le même souffle Valéry précise justement : « je

⁶⁷. « Les dents serrées légèrement et découvertes, les muscles masséters durcis, le nez gonflé et prompt [etc.] » (1903-1904. C6, 70). Voir la même image (H2, 806-807).

⁶⁸. Huguette LAURENTI, « Métaphore et représentation : une "méthode imaginative" », dans *Archives des lettres modernes* 225 (1987), sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, coll. Archives Paul Valéry, n° 6 (*Problèmes du langage chez Valéry.[Cahiers et œuvres, 1894-1900]*), p. 48. Nous proposons une autre lecture.

⁶⁹. Après tout la calisthénique en plein air, la gymnastique suédoise, est importée en France dans ces dernières années du siècle. Et un Valéry fluet s'essaye au sport en chambre, selon ses lettres à Gide — « remuer haltères » (1897-1899. CR2, 59).

cherche... j'opère... j'opère... je cherche... » (CR2, 153) — où l'on entend le halètement spirituel du gymnosophe. Chercher une métaphore, c'est d'ailleurs « agir » dans la logique valéryenne (1903-1904. C6, 22).

d. Expérimentalisme

Si les dernières lignes du paragraphe précédent peuvent prêter à sourire, il ne faut pas pour autant en sous-estimer la portée. Ce genre d'exercice — mental, certes — est fréquent chez Valéry, sous la forme de ce qu'il nomme lui-même des « [e]xpériences imaginatives arbitraires » (1897-1899. CR2, 158)⁷⁰. Il nous en reste significativement peu de traces observables. Mais peut-être les nombreux croquis qui émaillent certaines pages des *Cahiers* de cette époque en constituent-ils eux aussi des exemples. Nous n'en citerons que quelques-uns des plus développés, car d'une part la trace écrite qu'est susceptible de laisser un exercice de contemplation ou d'imagination est mal identifiable *a priori* et que d'autre part rien ne prouve que les nombreuses phrases détachées ne soient pas les reliefs d'autres tout aussi poussés dans leur réalisation⁷¹.

⁷⁰. Ce sont des exercices d'une attention toujours valorisée. Il imagine en 1901 des couleurs imaginaires associées à un groupe de six arbres (C4, 378) ; en 1903, le geste d'enfiler une aiguille, ou celui de frapper un lingot (C6, 174, 178), et évoque « sa main spirituelle » créant des formes sur une mer imaginaire (1903. C6, 150). Notons aussi que les croquis « réalistes » qui émaillent les *Cahiers* de ci de là — des mains, le bras d'un fauteuil, une façade, un portrait... — constituent de fait des exercices d'attention d'un autre genre.

⁷¹. Pêle-mêle nous en relevons quelques-unes : « Grand port. / Étamines ! » (CR1, 92), « Voir en une seconde un arbre sortir de terre » (CR1, 115), « ponceau japonais [avec croquis] » (CR1, 114), « Verse le / Fleuve léger / porté sur les arbres en fleurs » (CR2, 27), « Je regardais ces arbres et disais : il y a trente arbres » (CR2, 57), « Tordue est la chose dure, douce et chaude » (CR2, 84), « Oiseau posé entre trois feuilles » (CR2, 158) etc. Ce ne sont pas toujours des notes en vue d'un poème. En revanche la série de *Cahiers* parallèles des années 1898-1900 (regroupés dans CR3) se fait sensiblement plus technique.

Valéry livre ainsi le compte-rendu d'une petite expérience de perception, qui a probablement eu lieu aux alentours de 1897 (CR1, 407) — exactement sur les effets de vision rétinienne latérale, mais le détail en importe peu. Le récit de cette expérience ne permet pas de douter qu'elle est personnelle. D'autres passages sur la vue, moins développés (CR1, 76 et 130) semblent adopter le même genre de démarche de simulation et révèlent un fort intérêt pour la perception telle qu'elle se réalise. Il en va partiellement de même pour l'enquête sur les autres domaines de perception ⁷². Signalons tout de suite que le processus de métaphorisation est tout aussi concerné par les expérimentations de ce genre. Citons intégralement celle de ces expériences qui nous paraît la plus ample et la plus méthodique :

« (1) "Le cheval électrise l'incompatibilité" — incompréhensible (0 = 1) absurde. [...]

Soit à rendre (1) compréhensible — Supposons que le cheval soit une métaphore = un individu. Que électriser soit également métaphorique = exciter, faire produire quelque chose, que l'incompatibilité soit une ellipse = sentiments contraires dans une assemblée — alors on traduirait : = L'individu en question met en mouvement, en évidence l'opposition latente dans l'assemblée — Ce serait une déplorable phrase — mais presque compréhensible — Or chacune des valeurs que j'ai données arbitrairement aux mots (1) n'est pas très différente de celle que l'usage fait donner aux mots par métaphore et ellipse. *J'ai modifié le sens de chaque mot d'une façon permise.*

Donc pour rendre effectuelles les opérations j'ai altéré les facteurs. Or c'est une opération ordinaire du langage et du style — Le sens des mots est altéré de fait dans chaque combinaison et la compréhension conduit à une variation de chaque élément jusqu'à fusion de l'ensemble en une unité — Cette altération se fait sur la partie du sens de chaque mot, limitrophe avec les autres sens des autres mots » (avril 1900. CR3, 339).

⁷². Valéry sera toujours fasciné par sa propre horreur pour l'odeur du basilic ou le goût de l'anis.

Nous pensons que les simulations commentées de ce genre, qu'elles résorbent ou attisent une difficulté de l'imagisation, ajoutent une dimension pertinente à notre problématique : elles sont forcément le fruit d'une réflexion. Mais aussi les restes d'une ascèse de la représentation mentale par laquelle Valéry s'est astreint, comme dans le plus pur des exercices poétiques, à « générer » et « voir » des métaphores pour pouvoir les théoriser (cf. 1897-1899. CR2, 47). Malheureusement, beaucoup d'entre elles ne le sont pas et ressemblent plutôt à de vrais fragments de poèmes où la métaphorisation est méthodiquement radicalisée comme *in vitro*.

Il y a là selon nous une activité à laquelle Laurenti, si elle est la seule à la mentionner, ne nous paraît pas accorder toute l'importance qui lui revient ⁷³. Ces passages métaphoriques, tel celui de l'iris de la Pentecôte (CR2, 205-206) ou du bras dressé-arbre (207), que Laurenti cite, nous semblent constituer des exercices d'attention remarquables. Ces derniers nous semblent appelés à tenir une place non négligeable dans la méthode valéryenne. N'oublions pas que Valéry a lu Plotin, dont la forme la plus élevée de participation au monde est une extase contemplatrice, et admiré les *Exercices spirituels* d'Ignace de Loyola bien après Gide qui s'en est lassé avant lui. Peut-être ceci ne justifie-t-il pas directement cela ? Mais après tout une telle expérimentation ne serait pas pour surprendre chez un ancien et futur poète : la ratiocination pure ne semble pas devoir suffire à elle seule pour cerner une problématique telle que celle littéraire de la représentation mentale des formes du langage. Or, comme on l'a vu, la cueillette valéryenne est plutôt fructueuse.

⁷³. Huguette LAURENTI, *op. cit.*, p. 53-54. Ce sont pour elle des « exercices poétiques », et deviennent « parodie », « absurde », « défoulement ».

Ce qui frappe le plus dans la tentative de mise en ordre de ce chapitre, c'est évidemment l'invasion de tous les niveaux du champ de l'enquête par la métaphore — elle est origine de l'interrogation en tant que lieu privilégié et originaire dans le champ mental ; elle en est un moyen, comme instrument choisi du métalangage, au point de devenir dans le Système un moyen de contrôle de la méthode par la méthode comme en récursivité infinie ⁷⁴ ; elle en est un sujet favori, en tant qu'ambassadrice de toutes les « relations rationnelles », qui met très bien en valeur les caractéristiques principales de la psychologie à la Valéry. Elle montre de façon frappante l'originalité linguistique de sa réflexion sur la métaphore par rapport aux considérations plus traditionnelles.

Nous retenons surtout de cet exposé des dimensions principales qui dominant l'approche valéryenne de la métaphore que rigueur méthodologique et inventivité n'ont rien de mutuellement exclusives. On voit même apparaître dans la théorie désirée la plus pure et la plus formalisatrice possible une dimension poétique, dans le sens créateur du terme, et une fascination constante pour le concret avec lequel le théorique est en dialogue ininterrompu. Curieusement d'ailleurs, le souci rationaliste s'associe les ressources de l'imagination métaphorique pour tenter de la mettre en axiomes. Maurice Bémol signait à ce propos ces phrases, en 1950 :

« [S]elon Valéry, l'imagination a un grand rôle à jouer en critique, comme d'ailleurs dans toutes les branches de la connaissance et de la science. Ce que l'homme peut faire de mieux pour tenter de s'expliquer les énigmes qui l'entourent, c'est de commencer par leur donner une figure précise, sans laquelle elles risquent d'échapper complètement à son esprit. Et le progrès de la théorie et de la science consiste bien souvent à substituer à une certaine image d'un phénomène une autre image qui semble en rendre compte plus complètement. Il n'en est pas autrement de la critique, et le

⁷⁴. « "Métaphore" est déjà une métaphore — » (1900-1901. C4, 50), « Imiter une représentation avec une autre — / C'est la métaphore qui montre le mieux la nature des représentations » (1902-1903. C5, 214).

meilleur critique est peut-être le plus universel, c'est-à-dire celui qui est capable de donner d'un phénomène intellectuel ou d'un esprit, le plus grand nombre d'images possible, parmi lesquelles il choisit la meilleure » ⁷⁵.

Peut-être est-ce dans la méthode un geste introducteur qui en signe l'arrêt ? Les années suivantes nous paraissent être dominées par le débordement progressif de la raison consciente et constructive par cet imaginaire du matériel, jusqu'à donner lieu aux retrouvailles avec la poésie construite juste avant la Première Guerre mondiale. C'était justement le spontané, l'élan mental naturel que la volonté métalinguistique voulait mettre en forme et avait très clairement dégagé — celui-ci s'est révélé être ce que Valéry avait bien vu qu'il était dès le départ, doué de son dynamisme propre, rebelle à toute autre entreprise de balisage que celle... de la métaphorisation ⁷⁶.

⁷⁵. Maurice BÉMOL, *La méthode critique de Paul Valéry*, Paris, Les belles lettres, 1950, p. 139.

⁷⁶. « Impossibilité de noter ces abstractions sans métaphores » (1900-1901. C4, 123).

4. Les opérations du Système (association, combinaison, substitution, transformation)

« Il les aima non point pour leur puissance de déduction et d'enchaînement, leur mouvement inexorable, mais tout au contraire pour la fixité que leurs formules et théorèmes imposent à des réalités naturellement instables. Mathématiquement définie la ligne ne peut plus en effet s'infléchir, s'ouvrir, trahir. On peut se reposer sur sa certitude éternelle. Les mathématiques sont donc la voie royale de l'esprit, et à les pratiquer on est sûr de toujours marcher droit, de ne jamais avoir à rougir de soi-même ».

Jean-Pierre Richard, *Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 8, 1970 [1954], p. 26.

La théorie des opérations, postulée en 1894, est en fait virtuellement organisée en 1900 : les opérations de base ont été identifiées, et constitueront des catégories de pensée réapparaissant jusque dans les tout derniers *Cahiers*. Sur le fait que cette théorie construite, certes fragmentaire mais cohérente, n'a donné naissance qu'à des vellétés de publication et des projets, et à plusieurs tentatives de regroupement sans que jamais Valéry leur ait donné une quelconque suite, laisse le champ entièrement libre à la spéculation. Disons malgré qu'on en ait que le roi est nu : il nous semble remarquable en soi que la critique valéryenne ⁷⁷ n'ait nulle part jugé bon de tirer de ces premiers *Cahiers*, sous une autre forme en accord avec les règles de son propre genre, une synthèse que Valéry n'a jamais proposée — pas tant pour réparer un tort que pour justifier que six années de constante application dans les *Cahiers* ont porté leurs fruits, et que l'absence de publication n'est pas la résipiscence des résultats d'une attaque étendue de faribolite. Tout simplement aussi pour dissiper les

⁷⁷. Seule Nicole CELEYRETTE-PIETRI en offre une systématisation un tant soit peu complète dans *Valéry et le moi*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 11-17.

équivoques que peuvent entretenir les déclarations valéryennes : chose du passé, inachevé en son temps et pour toujours, le Système ne s'insère pas moins dans l'épistémé d'une époque pour autant ⁷⁸. Valéry n'en renie nulle part les fondements. Il paraît en revanche impossible d'en cerner la particularité sans en identifier les éléments constitutifs, autres que ceux réifiés par les objets nommés *Cahiers*. Il est vrai que valoriser l'objet en devenu du manuscrit, le travail sur la page, le rythme ou la variété de l'écriture et autres dimensions sémiotiques de l'usage des matériaux littéraires est essentiel. Cela doit et va pondérer la recherche sur ce qui n'a pas encore été défini en amont : que contient le Système ? Selon nous toute génétique qui néglige une dimension du sens aussi gigantesque est appelée à multiplier les anecdotes, même si l'un de ses plus formidables effets secondaires est une superbe édition typographique ⁷⁹.

Hâtons-nous de souligner qu'une telle recomposition du Système offert en mille morceaux semble tomber naturellement dans le champ des philosophes de la connaissance de formation, voire dans celui des psychologues. Ce d'autant plus que le *Cahier* « *Tabulae meae tentationum* » (CR2, 17-239), somme toute assez achevé dans l'expression et la séquence pour permettre une lecture productive, est d'une actualité brûlante pour l'avant-garde théorique des sciences cognitives. En un sens, la critique valéryenne qui a traité du Système est plus soucieuse des moyens littéraires de l'enquête que de ses résultats psychologiques — et cela est bien normal. On y fait méticuleusement le point sur tel ou tel modèle de 1902, ou sur le sens du concept de « fonction », sans jamais s'attarder réellement à ce qui reste la visée permanente de tels outils méthodologiques. Il nous a donc semblé important de présenter un exposé bref et

⁷⁸. ... « à situer dans l'histoire des idées de cette époque » (C5, 436r.63.1).

⁷⁹. Typographique, et non critique. L'appareil diplomatique et critique adjoint à l'édition de Celeyrette-Pietri et Robinson-Valéry (il reste ca-pi-tal !) demande les talents de Géryon.

lacunaire de ce que le Système découvre. Il se trouve que les opérations qu'il met à jour fournissent un cadre conceptuel qui permet de comprendre l'envahissement de la problématique psychologique par la métaphore, et bien entendu qu'elle constitue un point précis sur lequel Valéry revient si fréquemment durant ces années.

L'hypothèse des opérations, ces processus invisibles de l'algèbre, s'appuie à l'origine sur les connaissances de la conformation du cerveau. Dans une lettre inédite de 1893-1894, Valéry écrit :

« L'induction est je crois l'acte mental par lequel on transporte un fait ou un objet dans son imagination au milieu d'autres, et on s'efforce de lier à ces autres par des images plus ou moins simples. [...] L'esprit tel a donc la propriété de former des sortes de *mécanismes* dont le nom vague et commun est "analogie" » (H2, 1436).

Dans cette lettre comme en quelques extraits des *Cahiers*, il justifie l'existence de telles opérations par la structure neuronale du cerveau : il évoque l'anostomose, connexion nerveuse, dont dépendrait le nombre possible de combinaisons mentales chez un individu donné (CR1, 436n.51.3). Mais cet homme neuronal, contrairement à l'autre, n'a pas perdu l'esprit. Au physique doit correspondre une conformation mentale, et tous les cerveaux étant structurés de même, il doit exister des variétés de rapports abstraits, supportés par l'infrastructure nerveuse, qui ne demandent qu'à être découverts⁸⁰. Si l'opération relève de la logique, s'appuie sur du langage, elle est donc quasiment un fait neurologique. René Thom a d'ailleurs eu l'occasion de critiquer cet « opérationnalisme » qui peut facilement tourner à la recette de magie⁸¹.

⁸⁰. « Maître Cerveau sur son homme perché
Tenait dans ses plis son mystère... » (H2, 798).

⁸¹. René THOM, « La modélisation des processus mentaux : le "Système" valéryen vu par un théoricien des catastrophes », dans *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, p. 193-206 s'étend sur « l'exigence finitiste du jeune Valéry, fasciné par le logicisme hilbertien » (p. 202).

Sur le bien fondé d'une telle doctrine ⁸², s'appuyant sur la grande intelligibilité d'un modèle du temps (pensons au statut de la génétique aujourd'hui qu'un enfant de dix ans sait ce que fait l'ADN), on pourrait longuement palabrer. Pour découvrir les opérations dégagées par Valéry, par contre, mieux vaut se tourner vers une liste de sa main : la « Liste préparée par Valéry pour un index alphabétique de sa méthode », préparée dans les premiers jours de janvier 1898 (CR2, 319 [*le titre est des éditrices*]), constitue un inventaire des plus complets. Le titre autographe de cette liste donne « unités » et « opérations » en haut de page. L'annotation finale suggère un projet de récapitulation qui n'a, malheureusement, pas été mené à bien ⁸³ : « Écrire sous chaque terme leurs diverses études et au cas où chacun aurait plus d'un sens dans ma langue les dédoubler etc. [...] relations par opération » (320). Entre ces deux « opérations », on rencontre quelque cent entrées en un terme — abstraction, accord, addition, association, but... qui constituent un fidèle dictionnaire du Système ⁸⁴. L'existence de ce qui a pu justifier l'établissement d'une telle liste, au regard de ce qu'elle contient, intéresse également la philosophie de la connaissance, la logique, la mathématique, la sémiotique, la linguistique et les sciences cognitives. C'est pourquoi, avant de nous tourner brièvement vers les moyens ou les étapes de

L'article plus complet de François LHERMITTE, « Cerveau et pensée », *ibidem*, p. 113-158 tire un bilan plus fidèle de la même question dans ses divers prolongements thématiques.

82. Comme du bien fondé de ce qu'elle met à jour, qu'il échoit aux psychologues de critiquer.

83. Valéry avoue ne plus parvenir à mettre la main sur la feuille égarée dans ses notes selon une entrée du « Carnet R/122 bis » — « Il faut se retrouver dans cette foule de notes » (1898. CR1, 427). La liste connaît des trous : irrationnel, mais pas rationnel ; substitution mais pas enchaînement ; successif mais pas succession — langage, mais pas de métaphore en vue !

84. La discrétisation de l'activité noétique semble très avancée. La théorie des fonctions de 1902-1904 nous semble en regard être un simple remaniement de termes. Une fonction est en fait une opération réalisée vue sous l'angle de son application à l'obtention d'un résultat observable. Voir : Louise CAZEAULT, « La notion de fonction dans le Système de 1900 », *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979), coll. Paul Valéry, n° 3 (*Approche du "Système"*), p. 90 et 93-94)

l'effritement progressif du colossal Système, qui semble bien assis, nous en signalons rapidement, en guise de jalons, quelques acquis positifs sur la période concernée — ceux qui concernent le plus directement la métaphore. On y remarquera que Valéry tend souvent à confondre les opérations réflexives à partir des images que propose le langage avec les opérations logiques qui constituent le sémantisme de la langue.

a. Association

Quelque soixante-dix entrées relatives à cette opération figurent dans les *Cahiers* entre 1894 et 1900, mais bien d'autres en posent la thématique (lien, voisinage, rapport, accord...). Valéry y aborde tout simplement l'opération de l'association des idées (CR1, 246) et tente d'en identifier le principe. Il parle d'une « loi d'association » dans le domaine mental ⁸⁵.

Ainsi que le signale Genette en commentant Mauss, l'association est en fait régie par trois principes : la contiguïté, la similarité et le contraste ⁸⁶. La métaphore est une illustration spéciale de la seconde variété, ce qui explique qu'elle a tendance à enfler dans la rhétorique nouvelle au point d'en monopoliser tout le champ.

Aucune de ces trois propriétés qui en constituent la base n'est spécifiquement mentionnée dans la « Liste » de la main de Valéry. Ainsi qu'on l'a vu, celui-ci subdivise les associations en relations rationnelles (la similarité), dont il ne manque jamais de noter que la métaphore en est la réalisation *princeps*, et les relations irrationnelles (en gros la contiguïté, mais aussi le principe du mot). Par ailleurs Valéry critique la notion de contraste qui est pour lui une forme

⁸⁵. C'est un sujet du dialogue humoristique de « L'idée fixe » (H2, 217-225).

⁸⁶. Gérard GENETTE, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 26. Il ne faut pas être surpris de voir l'anthropologie sociale être appelée au secours de la rhétorique théorique.

récurrente due à la construction binaire du sens dans le langage, et non une opération proprement mentale.

b. Combinaison

Cette opération est abordée une centaine de fois dans les *Cahiers*. C'est selon Valéry le « [s]ujet le plus difficile » (juin 1899. CR3, 241). Évoquons trois raisons à cela.

Premièrement, c'est l'opération qui définit selon Valéry la nature de l'esprit, exceptionnellement vu comme épiphénomène du corps par un penseur qui est rarement dualiste. On y voit la « combinaison de phénomènes mentaux » (février 1897. CR1, 245), des « COMBINAISONS NOUVELLES D'IMPRESSIONS » (1897. CR1, 275), l'imagination est la « possibilité de combiner les sensations » (1897-1899. CR1, 332), « Toute combinaison de sensations donne un fait mental » (juin 1899. CR3, 205) etc. De sorte que la « combinaison imaginative » (1897-1899. CR2, 93) est un point particulièrement difficile à saisir, une limite au « raisonnement pur » (1897-1899. CR2, 305), en ce qu'elle transforme avant de mélanger.

Deuxièmement, la conscience introduit par ce premier mouvement une sorte de ré- ou désorganisation à soi dans ce qu'elle se représente. Cela explique que la « combinaison des formes » (1897-1899. CR2, 129) est toujours offerte sous forme de question, ou d'une façon plus hésitante que sur d'autres sujets. Citons : la conscience « engage de suite à supposer ou à figurer toute autre combinaison des mêmes termes » (1900. CR3, 41), et

« la pensée n'est plus qu'une combinaison de choses. Ces choses sont tirées du monde et deviennent phénomènes mentaux. [...] La propriété primitive de combiner les choses dans un ordre autre que le *naturel* est le fondement de l'abstraction et de l'esprit » (1896. CR1, 187).

Il faudrait se demander si cette vue n'est pas une idiosyncrasie de Valéry car du point de vue de la méthode par ailleurs, Celeyrette signale un « jeu très fréquent chez Valéry de combinaisons [...] des mêmes éléments » (CR3, 596n.206.5).

Enfin, l'étude des groupes (1897-1899. CR1, 403) et des permutations élémentaires n'est pas concluante. L'hétérogène et le simultané de la conscience, d'ailleurs bien identifiés, défient la modélisation de l'époque (1897-1899. CR2, 86). Valéry a du mal à concevoir par exemple les combinaisons inintelligibles « de la langue » (1897-1899. CR2, 95) — les métaphores en font partie — telles que les pratique Mallarmé (1897-1899. CR2, 283), ou l'unité du groupe des camaïeux de bleu (1897-1899. CR2, 182). Défi supplémentaire : « Il y a des choses que nous pouvons considérer séparément, d'autres qu'on ne peut dissocier » (1897-1899. CR1, 320).

c. Substitution

« Le phénomène fondamental est la substitution » (1897-1899. CR2, 81). Valéry n'entend pas alors par ce mot les « substitutions » rhétoriques qu'il a épinglees plus tard (H2, 575). Cette réflexion sur la nature du mental provient d'une volonté constante de définir les opérations mathématiques, en l'occurrence celle de l'égalité (1898. CR3, 73), afin de les faire mieux ressortir dans le travail mental : « L'opération au sens le + général est la substitution d'un ensemble à un autre » (1897-1899. CR2, 87 et 169).

Deux oppositions terme à terme définissent en fait la substitution. Celle de substitution et de groupe (février 1897. CR1, 245) considère la complémentarité recherchée entre variations paradigmatiques et chronologiques. Celle de substitution et transformation (1897-1899. CR2, 91, 135, 211. CR3, 167, 327, 345) permet une tentative de recherche d'une modélisation spécifique du temps

dans le domaine mental ⁸⁷. Ceci n'est pas limitatif, car la substitution brasse beaucoup d'autres thèmes : les « Conditions de substitution. Définissent la réflexion, la fantaisie, etc. » (1897-1899. CR2, 115), le rapport entre sensation et pensée (1897-1899. CR2, 66), le souvenir (1897-1899. CR1, 320. CR2, 178) etc. Quoiqu'il en soit une phrase nette signale bien que c'est sa temporalisation qui intéresse le plus Valéry : « les variations mentales sont ou bien des substitutions ou bien des déformations » (1897-1899. CR2, 102).

Pour souligner ce que cela a à voir avec la métaphore, soyons bref. « Il y a dans la connaissance des choses telles que la *seule opération possible sur elles est la SUBSTITUTION* » — cela paraît aussi définitoire des relations rationnelles qui conservent un point commun quoi qu'il advienne (1897. CR1, 258) ⁸⁸. Par opposition, « la relation symbolique est non seulement une pure substitution mais une substitution arbitraire » (1897-1899. CR2, 131).

d. Transformation

Si l'opération de transformation apparaît dans plus de cent soixante entrées des *Cahiers*, souvent sur le même plan que la notion d'opération, c'est certainement parce que Valéry considère que « La psychologie est une théorie de transformations » (1897-1900. CR3, 404). Il signale que l'analyse de la pensée doit se dégager de l'étude de ses effets : « C'est dans le phénomène de succession etc. — de changement qu'il faut l'étudier (1896. CR1, 184). Cela est répété maintes fois : « L'imagination est dans la suite » (1897-1899. CR2, 47) ⁸⁹, « Deux

⁸⁷. Cette opposition apporte un correctif à Régine PIETRA, Valéry. *Directions spatiales et parcours verbal*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. Bibliothèque des lettres modernes, n° 32, 1981, p. 150-153 (notamment p. 151, ¶3).

⁸⁸. Repris (1898. CR3, 118) et pointé en marge *contra* 1897-1899. CR2, 134. Le *Cahier* « Dicté à Jeannie » (1900. CR3, 38) semble trancher en faveur de la première position.

⁸⁹. Elle occupe même « [l]a moitié de la recherche humaine sinon toute » (1898. CR3, 147).

états mentaux étant donnés, il peut y avoir entre eux certaines liaisons [...] » (1897-1899. CR2, 53), etc.

En vertu de cette grande généralité, la transformation touche les principaux domaines psychologiques : les sentiments (CR2, 244. CR3, 249, 532), le raisonnement déductif par la « transformation » entre le général et le particulier (CR1, 157. CR2, 222. CR3, 43, 152), la compréhension (CR1, 232, 336. CR3, 181), la représentation (CR3, 213, 423). D'ailleurs « Théorème. Le champ de la connaissance est susceptible de transformations totales ou partielles » (CR1, 182).

Il est pertinent pour la question de la métaphore que celle-ci se trouve interpellée à plusieurs niveaux du langage par cette notion de transformation. Elle régit la paraphrase (CR2, 214), et la littérature — « l'opus litterarum est une formule de transformation adéquate à l'esprit courant et qui occasionne p. transformations de cet esprit » (CR1, 268) ; le style (CR3, 306), et les figures (rhétoriques et visuelles) « une image est une transformation » (CR1, 292, 402. CR2, 94. CR3, 255), enfin, la « transformation de la phrase ordinaire en phénomènes mentaux » (CR1, 242. CR2, 33. CR3, 238), et vice-versa (CR3, 443).

Osons dire que, du fait du grand crédit accordé à l'explicande transformation, Valéry en fait un complément logique de la combinatoire — osons parler de « transformatoire » (CR2, 56, 201). Elle apporte d'ailleurs la notion d'entropie qui va se développer avec la théorie des phases (CR3, 351)

Nous espérons que ces quatre florilèges parcellaires permettront à qui les lira de se faire une idée plus précise de ce que Valéry entend par opération. Et aussi de ce qu'il recherche par son projet psychologique autrement passible

d'accusations de « linguisterie »⁹⁰. Nous voyons dans ces quatre condensations de thèmes souvent diffus et protéens, dont le terme-chapeau, « opération », est assez vague pour être tape-à-l'œil⁹¹, à la fois la grande simplicité d'une explication efficace et organisée et la banalité de catégories qui enfoncent ici et là des portes ouvertes, se chevauchent et se contredisent à l'occasion, s'appellent et se font écho en un étrange ballet de symétries et d'exclusions. La grande question, on le voit, reste sous ce qu'elles essaient d'enterrer ou de déblayer : « Pourquoi Thought change-t-elle ? » (1897-1899. CR2, 101), celle de « passer d'un état à un autre » (CR2, 73), « la substitution d'un ensemble à un autre » (CR2, 87), la « transformation d'une chose dans une autre » (CR2, 121)⁹².

Il faut en revanche saluer l'originalité du postulat de telles propriétés. Et noter que la mathématique a bel et bien été déplacée, non servilement imitée. Leur application la plus réussie en demeure pour nous ce que Valéry a pu en faire plus tard, après que l'ambition psychologique a cédé le pas à la littérature, sans que toutefois les acquis en aient été oubliés. Et immédiatement, durant cette période, ce qu'elles tentent de formaliser à propos du traitement du langage et de la question de la représentation mentale des faits linguistiques, plus que le fonctionnement de l'esprit *in abstracto*. Répétons que les réflexions développées

90. Le mot est de Lacan, pour désigner l'utilisation de la linguistique à des fins non-linguistiques (cité par François DOSSE, *Histoire du structuralisme*, vol. 2, Paris, Livre de poche, coll. Biblio essais, 1992, p. 441). Nous y lisons la conflation de fumisterie, quincaillerie et linguistique.

91. Vague probablement parce que dans cette psychologie sans sujet les opérations se produisent partout mais ne sont faites par personne, que les éléments sur lesquels « on » opère sont « 2 choses », un objet « A » et un objet « B » (toujours utilisés sous cette forme pour penser la métaphore : 1900-1901. C4, 78 ; 1902-1903. C5, 352). Un mot vague peut avoir une application précise autrement (*confer* les fonctions ou la transformation chez Dumézil par exemple).

92. Ajoutons : des « changements d'états sous conditions » (CR3, 388) — « Ces changements partiels sont la pensée » (1897-1899. C2, 148), « [l'esprit] n'est conscience que du changement » (1897-1899. C2, 167), « l'opération est un passage, un changement plus ou moins déterminé par une ou m relations entre ses 2 termes » (1897-1899. CR2, 121). Les exemples sont légion.

dans ces vertes années du Système restent des points de repères constants dans sa maturité. Elles ne sont quasiment jamais ébranlées dans la conception valéryenne du langage et de la création, voire de la lecture. Ces mêmes opérations, que supposent aussi les « expédients rhétoriques », pour une raison identique à celle qui permet à la géométrie d'exister, font justement que « le Poète, sans le savoir, se meut dans un ordre de relations et de transformations possibles, dont il ne perçoit ou ne poursuit que les effets momentanés et particuliers qui lui importent dans tel état de son opération intérieure » (H1, 1289-1290). On ne peut donc pas faire le deuil d'une psychologie qui est en fait — un tantinet négativement certes — une modélisation dynamique de la créativité littéraire, une poïétique de la pensée. En un sens cette dernière deviendra chez Valéry, lors des premières applications poétiques, une rhétorique maison et permettra la pratique consciente de la métaphore et du jeu sonore dans la poésie.

Dans cette prise de vue, la métaphore et son appel aux opérations qu'elle met de l'avant permet d'effleurer la complexité du Système. Une complexité, une ramification qui, avec la forme éternellement provisoire de l'écriture, peut facilement perdre qui ira voir aux *Cahiers* concomitants regroupés dans le troisième volume de l'édition de Celeyrette-Pietri et Robinson-Valéry. En fait, la métaphore est au confluent de plusieurs problématiques et la diffraction qui la marque, et qui nous l'espérons transparait dans les multiples et complémentaires directions d'enquête qui en constituent l'approche ici survolée, trahit sa nature. Ce n'est pas simplement que son esprit unitaire est en mille morceaux (1901. C4, 104) — tout esprit l'est.

Une fois ces opérations (et d'autres d'ailleurs) établies, on peut commencer à comprendre que le Système n'est pas un ensemble de méthodes. Ce qui ne l'empêche pas d'avoir un but. Il comporte en fait la mise à jour des éléments d'un même ordre, vus sous l'angle de leur organisation et de leur

complémentarité, plus que la prescription des procédures de leur application pour atteindre un but donné. Que Valéry sépare Système et méthode lorsqu'il parle quelque part de la « copulation assez monstrueuse de [s]on Système et de [s]es méthodes » signale bien que, pour lui, les deux choses sont distinctes⁹³. On n'aurait pas attendu moins de quelqu'un qui est si soucieux de définir et utiliser le terme exact.

Le Système ne nous paraît à ce titre pas non plus se limiter à l'accrétion d'une série de modèles, quoique c'en soit sa réalisation la plus palpable. Judith Robinson a bien identifié les modèles forts dans son ouvrage fondateur et a ouvert sur les prolongements principaux dans les thématiques ultérieures des *Cahiers*⁹⁴. Nous croyons, en vertu de ce que nous avons observé sur les dimensions métaphoriques de cette époque des *Cahiers*, et à la lumière du constant souci de vérification métalinguistique qui y apparaît, que Valéry est éminemment conscient de ce que tel modèle (thermodynamique, physiologique, DR ou, moins connus, cinétique, stochastique etc.) n'est jamais qu'un modèle. Que c'est une métaphore pour mieux considérer le phénomène mental et une formation provisoire visant à aller plus loin⁹⁵. Il faut donc voir dans ces modèles variés la voie d'un élargissement du discours, alors que les opérations identifiées se placent quant à elles au niveau du métalangage.

Afin d'éclaircir notre position, au sortir de ce chapitre sur les dimensions métaphoriques du Système, et d'ouvrir le débat d'une façon plus polémique,

⁹³. Cité par Valéry LARBAUD, *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, NRF, 1941, p. 275.

⁹⁴. Judith ROBINSON, *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, José Corti, 1963.

⁹⁵. Robinson est très soigneuse de le préciser (*op. cit.*, p. 80-81).

répondons au cinq questions que pose Robinson dans un article qui devrait se placer en introduction de toute étude des *Cahiers* de cette époque ⁹⁶.

1. L'apport le plus précieux de Valéry n'est pas l'idée d'un modèle mathématique, ni d'un modèle physique de l'esprit (20). C'est celle que des modèles cohérents peuvent se construire et se développer par métaphorisation, en intégrant les préoccupations d'un domaine préexistant formalisé et doué d'un métalangage utilisable. On a en cela une application particulièrement littéraire et innovatrice de la théorisation : avec raison, Laurenti appelle cela une « méthode imaginative » ; René Thom signale les rapports étroits entre science et création ; Théophile Spoerri fait de même ⁹⁷.

2. Il semble que le modèle mathématique ait connu meilleure fortune que les autres au cours de notre siècle, dans le sillage de la philosophie symbolique notamment (20). La métaphore du cerveau-ordinateur, que Valéry ne pouvait pressentir, a rapidement pris le pas sur lui. Dans l'état de la réflexion récente sur les processus cognitifs, ce modèle mathématique gagnerait à être réévalué pour ajouter de la rigueur dans un débat qui court-circuite les formalisations.

3. Valéry a choisi ces modèles parce qu'ils permettent une intégration relativement grande du disparate de la conscience (20). Ce sont des modèles préalablement structurés et déjà validés par l'expérimentation. À telle enseigne, ils tirent tous partie de la logique formelle qui leur a été intégrée, et sont compatibles avec les opérations logiques que nous venons de mentionner.

4. Ainsi que le répond Robinson à sa propre question (22), il n'est pas besoin de promouvoir un modèle au détriment d'un autre. Chacun attaque le

⁹⁶. Judith ROBINSON, « Comment aborder le "Système" de Valéry ? Problèmes de base », *Revue des lettres modernes* 554-559 (1979), coll. Paul Valéry, n° 3 (*Approche du "Système"*), p. 7-26.

⁹⁷. Théophile SPOERRI, « La puissance métaphorique », dans *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, La baconnière, 1946, p. 177-198.

problème de la connaissance sous un angle différent (24). Que la physiologie insiste sur la complémentarité et l'interaction entre les composantes, que la physique permette de pointer le développement et le changement à travers le temps, que la mathématique permette une symbolisation manipulable — il n'en demeure pas moins que les opérations ci-dessus ne sont pas incompatibles avec ces trois modèles bien différents. En cela les questions sont, en effet, laissées ouvertes (23) : surtout parce qu'on ne saurait les trancher d'un coup de métaphore.

5. Il est difficile de savoir si Valéry a accepté une certaine incohérence dans cette profusion, voire s'en est satisfait. Il est certain toutefois que le discours valéryen porte toujours en lui les conditions de sa propre relance et les outils de sa vérification. Il tente avec sa psychologie nouvelle d'unifier des problématiques et cela ne peut se faire que dans la diversité : ce qui est unifiant dans ce multiple, c'est ce constant souci de regarder au langage par le langage et de tourner ses « défauts », creux et reliefs, en avantages. La métaphore en est une illustration éclatante.

5. De quelques ébranlements

« She was cold and rather drab
So at all the local parties,
She was not the one they grabbed
But she read a book
And came the transformation ».

Rita Hayworth, « The Heat is On », dans
The Story. 21 Phonographic Memories, Italie,
Audio CD, Déjà vu, 1989 [1953. *Miss Sadie
Thompson*].

Pourquoi cette théorie des opérations a-t-elle peu à peu glissé pour être finalement presque totalement recouverte par un autre paradigme de

compréhension, CEM, quelque vingt années plus tard ? Les raisons sont certainement diverses et complexes et les exhumer n'entre pas dans le but de ce travail. Néanmoins, certaines d'entre elles ont un impact direct sur l'arrivée du corps dans la poésie, car celui-ci est passablement susceptible de métaphores, tout comme le rapport abstrait-concret est un lieu favori de la figuration valéryenne. Nous entreprenons donc de relever quelques pistes, de façon rudimentaire et à seul titre de programme.

Le corps est tout d'abord considéré comme un simple lieu de perception (1897. CR1, 251) : c'est le médium de sept genres de sensations ; visuelles, auditives, dermiques, gustatives, olfactives, cénesthésiques et vibratoires⁹⁸. La réduction du corps aux percepts se lit ainsi dans tous les sens dans les premiers *Cahiers*. « Le corps est un objet [...]. C'est le seul objet lieu des sensations » (1897-1899. CR1, 331). « Le corps est d'abord un objet — puis autre chose » (1897-1899. CR2, 204). « Un corps est un sous-groupe de sensations » (1897-1900. CR3, 404). Bref, il est un simple adjuvant de synthèse dans la perception⁹⁹.

Par opposition, CEM « incarne » vingt années plus tard les rapports et relations envisagés sous l'angle de l'abstrait dans les premiers *Cahiers* : la perception comme la signification ont désormais une base physique, et les objets mondains deviennent une variable à part entière, sur un pied d'égalité avec l'esprit.

Que s'est-il produit entretemps ? Nous voyons à cette évolution une première raison purement stratégique : l'enquête initiale de l'*arithmetica* était si exigeante qu'il aurait été prématuré d'aller creuser, à son époque, dans d'autres

98. Avec, timidement la proposition d'une huitième, la perception de l'espace qui ne sera pas retenue (1897-1899. CR2, 88). C'est pourquoi Valéry parle parfois des sept sens.

99. On pourra approfondir avec deux travaux précédemment cités : Hidetoshi YANAGAWA, « La "psychologie formelle" de Valéry. Étude de fonctionnement », *Bulletin des études valéryennes* 48-49 (novembre 1988), p. 108-110 ; Michel JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991, p. 38 sq.

directions. Mieux valait concentrer l'effort à définir une méthode capable de réduire les problèmes identifiés. C'est pourquoi selon nous, même si le chef d'accusation de mentalisme reste bien fondé, la première théorie du corps ne pouvait qu'être sous forme d'expédient provisoire, et nécessairement amputatrice. « Nous avons absolument besoin pour pouvoir penser de la distinction absolue en faits mentaux et faits physiques » (1897. CR2, 234). Cela demeure et ne permet pas de dire qu'on a signé l'évacuation totale du réel du corps. Cette dimension physique n'est nulle part niée, et d'ailleurs la base de la formule fétiche de ces années : « $I + R = K$ » en fait une de ses variables principales, au même titre que ce qui entre souvent sous le symbole ϕ ¹⁰⁰. Déjà !

Il y a peut-être, c'est même certain, une cause très personnelle, celle du mariage, sur laquelle il paraît hasardeux de spéculer. Signalons toutefois que le premier *Cahier* ouvert après les noces du 31 mai 1900 contient quelques entrées importantes sur le corps — quoique nullement atypiques à ce moment (juin 1900. CR3, 498). Dans le champ de ces préoccupations privées, on a pu noter au sujet du corps une exception à la méthode : « Valéry preferisce annotarne le singularità e farne un'aneddotta piuttosto una teoria »¹⁰¹. Des singularités et non une théorie — car il est vrai qu'après 1900 du moins, contrairement à la rare mention d'une indigestion de macaronis dans les *Cahiers* antérieurs, les anecdotes corporelles personnelles sont plus fréquentes, et donnent lieu à des généralisations dignes d'être notées, notamment à partir de 1906 au sujet de

¹⁰⁰. Florence de LUSSY, « Les premiers cahiers : recherche d'une chronologie », dans *Lectures des premiers Cahiers de Paul Valéry*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Didier érudition, 1983, p. 56n.29. Il est vrai que la corporalité elle-même est parfois rabattue sur le langage — dans le cas de la kinésique, ou des métaphores gestuelles de l'orateur (H2, 677)

¹⁰¹. Andrea PASQUINO, *I « Cahiers » di Paul Valéry*, Rome, Bulzoni, 1979, p. 78 [sic]. « Valéry préfère annoter les singularités et fabriquer une anecdote plutôt que de faire un théorie » [nous traduisons].

l'instance « mon corps »¹⁰². De cette manière plus qu'ailleurs, le départ du point de vue personnel concret pour théoriser est peut-être plus frappant que dans le domaine du langage, dont les exemples peuvent être partagés par le plus grand nombre.

En fait cette réorientation progressive a des raisons plus essentielles. On pourrait évoquer plus longuement la critique en règle du nominalisme que fait Poincaré dans *La valeur de la science*, et l'impact qu'elle n'aura pas manqué d'avoir sur les fondations du Système¹⁰³. Mais en fait ce sont les prolongements naturels du Système qui nous semblent apporter, de l'intérieur, la fragilisation de l'édifice total.

Prenons l'exemple de la théorie des phases : l'application du modèle physico-énergétique permet à Valéry de conceptualiser avec un certain bonheur l'alternance veille-sommeil. Or le sommeil (voir le *Cahier Somnia* de 1911) apporte avec soi la problématique du rêve, qui était déjà un sujet de fascination qui désarçonnait le penseur et défiait les opérations en place. « En rêve les métaphores n'ont pas de terme principal — / Elles sont symétriques » (juin 1899. CR3, 185). On peut mesurer le chemin couvert à une seule phrase plus tardive : « le rêve est l'état de réalité des figures » (1911. *Somnia*, CNRS4, 528), ou plus tard encore, pendant le grand jeu poétique : le rêve est « le métaphorisme à l'état absolu, l'expression se changeant sans avertissement en chose même » (1917-1918. CNRS6, 775). Disons qu'on est loin du matérialisme verbal à la Valéry dans une telle considération néo-cratylienue.

¹⁰². Nobutake MIURA, « Sommeil et réveil chez Valéry. D'Agathe à *La Jeune Parque* », *Études de langue et littérature françaises* 38 (1981), p. 72-110 (p. 88-92 sur ce sujet).

¹⁰³. Celeyrette-Pietri signale que l'originale de l'ouvrage de Poincaré figurait dans la bibliothèque personnelle de Valéry dans *Valéry et le moi*, Paris, Klincksieck, 1979, p. 401. Henri POINCARÉ, *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, 1905, p. 214-216

De l'intérieur aussi, que le sommeil ouvre sur la recherche des seuils entre états, tels que l'éveil et l'endormissement. *Agathe* en est certainement la réalisation la plus puissante. De l'intérieur encore, la nécessité de passer de la théorie du mental à la considération de ce qui lui donne légitimité. Lorsque le mouvement de retour vers le langage est amorcé, la théorie des opérations en prend un coup car petit à petit ces dernières sont vues être à l'œuvre dans son domaine de façon prééminente. Le rééquilibrage en direction de l'exercice direct du langage, par la poésie notamment, arrive finalement comme une facilitation de la recherche et une simplification d'itinéraire qui évite un tortueux détour par une psychologie qui pouvait — toujours — se lire autrement. Abondons donc dans le sens de Celeyrette-Pietri lorsqu'elle signale que

« [s]i [les *Cahiers*] abandonnèrent vite l'abstraction pure, ce n'est pas seulement par choix de la transcendance mais parce que les voies de l'esprit comme celles du vécu conduisirent à la vérité difficilement mais une fois pour toute conquise qu'il fallait devenir l'homme du corps. Ce fut la grâce recue en 1921 »¹⁰⁴.

Cette année-là est aussi celle de la naissance du Socrate défunt d'*Eupalinos*, véritable anti-Teste qui regrette d'avoir été trop sage et établit des correspondances entre maints arts¹⁰⁵.

Dans une telle configuration critique, la métaphore finit par être extraordinairement revalorisée, si dévalorisée elle fut jamais : plus seulement terrain de chasse pratique des relations rationnelles permettant de construire un modèle du mental, la question de la représentation rejoint intimement

¹⁰⁴. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *op. cit.*, p. 378.

¹⁰⁵. Abraham LIVNI, *La recherche du dieu chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 29-33 en a lancé le mot dans un ouvrage qui gagnerait à être redécouvert. Livni relie lui aussi ce dialogue (malheureusement paru le 1 mars 1921) à la rencontre avec Mme Pozzi (qui date, elle, de la mi-juin selon Lawrence JOSEPH, *Catherine Pozzi. Une robe couleur du temps*, Paris, La différence, 1988, p. 134).

l'imagination dynamique, avec la promotion tardive du corps. La méthode reste, métaphorique *tellus stabilita* — il faudra pratiquer les métaphores, au plus haut point en poésie, pour parler du corps, des états limites que sont le réveil et l'endormissement, et des visions particulières qui vont de pair avec eux. Ici encore, comme en ce qui concernait son envers vers 1900, la métaphore se fait seul moyen d'approche, mais cette fois pour une raison tout à fait inverse. Non par enchère de métadiscours ou par pure vertu heuristique, mais simplement parce qu'elle reste la voie royale de la figuration approximative de l'inconnu.

Citons une dernière fois Celeyrette-Pietri, qui a joliment trouvé corps et métaphore sur le terrain de leur alliance poétique :

« Le secret du Gladiator de la poétique est de rejoindre par la polysémie d'un langage où la métaphore triomphe, la vision transcendante et l'expérience du corps. C'est inscrire dans les textes, appelant une lecture à plusieurs niveaux, les analogies formelles en conviant toujours à toucher le fond, les racines charnelles et la sensation »¹⁰⁶.

Ou citons Valéry lui-même, qui cherche ailleurs et autrement avec la nouvelle « Aurore » de *Charmes*, et le sait bien :

« Je [...] vais cherchant
Dans ma forêt sensuelle
Les oracles de mon chant »
(H1, 112).

106. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *op. cit.*, p. 378.

V. La métaphore dans le poème : aspects génétiques du « Printemps » (*La Jeune Parque*)

« Philosopher en vers, ce fut, et c'est encore, vouloir jouer aux échecs selon les règles du jeu de dames ».

Paul Valéry, *Œuvres*, vol. II, sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 677.

Nous ouvrons avec ce chapitre un autre volet de l'exploration de la métaphore telle qu'elle a été exploitée par Valéry à travers le complexe : nous visons à présenter trois des caractéristiques récurrentes de la poésie de la maturité qui informent la présence et l'utilisation de la métaphore dans les textes des années 1910-1920. La relation entre l'abstrait et le concret qui traverse ces poésies, notamment avec les possibilités de figuration métaphorique qu'offrent les thèmes lumineux, fera l'objet du chapitre suivant, comme le dernier permettra de traiter la question du jeu sur l'extension du sens dont Valéry joue abondamment par la métaphore dans les *Charmes* — la connaissance encyclopédique et la manipulation de l'étymologie notamment — et pose la question d'une systématique des isotopies qui s'avérerait... systématique, et appellerait une méthode de lecture particulière en réponse.

Ce pan de l'étude traitera toutefois d'une première caractéristique, première du point de vue de la chronologie de l'œuvre, mais aussi par celle de l'écriture : quelques aspects génétiques du développement d'un passage richement métaphorique dans *La Jeune Parque*. La représentation du corps s'y constitue lentement en une vision métaphorique qui sera toute prête à être

employée dans d'autres poèmes, une fois qu'un méticuleux travail de figuration en aura fixé le modèle, tout en faisant converger en un court espace textuel des problématiques multiples. Comme nous avons déjà pu le mentionner, il importe que cette conjonction de problématiques soit permise par la métaphore, et même que celle-ci s'y spécialise dans certaines limites. Au-delà de cette causalité, la naissance de cette métaphore dans *La Jeune Parque*, et son adoption, sont les traces et les moyens d'une évolution remarquable dans l'écriture valéryenne. Au moins parce qu'elles sont parallèles à une activité poétique relativement dense sur la période concernée.

Or c'est partiellement que celle-ci concourt à un franc retour, par d'autres chemins, à la thématique psychologique qui marquait déjà les premiers *Cahiers* : la poésie, différente dans ses effets et son statut, exploite pleinement le regain de ce sujet au traitement duquel la métaphore avait naguère excellé. Et c'est d'ailleurs cette excellence qui fait de la poésie de cette époque une littérature si fascinante du point de vue sémantique. Si les moyens génériques ont changé, la métaphore apparaît donc comme un point de stabilité spécifique dans la double évolution de l'écriture et de la problématique. Nous traiterons ainsi de la métaphore animiste par laquelle est figuré le monde végétal, qui témoigne pleinement de ce que les considérations sur les rapports entre le corps et l'esprit ont connu, depuis les premiers *Cahiers*, une évolution radicale et permet justement de remarquer quelques points concrets de ce changement.

Partons d'une constatation brute et banale avant de raffiner : Valéry affectionne les arbres. Pensons au « Platane » de *Charmes* (H1, 113-115), à l'« Hêtre "suprême" » (H1, 161), au *Dialogue de l'arbre* (H2, 177-194), ou aux *Autres rhumbs* — « *L'arbre rêve dans l'air d'être une source vive... / Et de proche en proche, se change en poésie* » (H2, 659). Évidemment, sa poésie offre aussi des feuilles et des palmes, quoique pas en aussi grand nombre que celle de Saint-John

Perse, et d'autres végétaux ¹. Il faut supposer que ce domaine général est illustré diversement, avec des valeurs et des fonctions différentes dans l'économie de tel ou tel texte, mais il n'entre pas dans notre visée d'entreprendre une étude thématique de ce genre ². Il importe plus à nos yeux que le premier passage qui développe ce thème dans la poésie de Valéry soit très fortement marqué par plusieurs facteurs : la présence du corps humain, la réflexion sur l'esprit et surtout une intensité métaphorique rare. Ce lieu d'apparition, l'extrait richement métaphorique dit du « Printemps » dans *La Jeune Parque*, montre l'effervescence d'une figuration qui atteint une plénitude certaine dans le texte final. Plus encore toutefois, le processus de genèse qui est à son amont témoigne de la mise en relation de ces dimensions du sens, tout comme il montre que leur réalisation se fait sous la poussée d'une vision métaphorique qui se précise inexorablement et d'une manière tout à fait parlante en regard de la problématique qui nous occupe.

1. Processus génétique

« Les outils, le langage dont la conscience se sert pour connaître la réalité sont inadéquats pour cette interrogation de la vie en nous-mêmes. Il y faut un regard aveugle, sensible à toutes les nuances et les présences de la nuit ».

Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], p. 239.

1. Nous n'oublions pas les *Cahiers*, qui présentent pas mal d'arbres, des feuilles et des oiseaux qui leur sont très souvent associés. Avec parfois des clins d'œil : un « Oiseau posé entre trois feuilles » (1897-1899. CR2, 158) fait une réapparition de papier après « Anne » en 1893, où « parmi trois feuilles, l'oiseau calme / Commence le chant » (H1, 91).

2. On consultera utilement Pierre LAURETTE, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1967 pour se convaincre de la richesse et des possibles de ce thème.

Les études génétiques portant sur *La Jeune Parque* tirent abondamment parti des nombreux commentaires sur sa genèse dont l'auteur n'a pas été avare³. Chacun sait que c'est pour Valéry le poème du légendaire retour à la poésie, presque forcé (H2, 1464-1491), après le silence tout aussi mythique des années 1900. Dans sa grande étude, déjà ancienne mais en rien dépassée, Maurice Bémol préface sa troisième partie du titre « Puberté seconde » et prend pour sujet la création de *La Jeune Parque*⁴. Il faut louer sa finesse et relever avec quelle discrétion le critique relie la thématique poétique à l'anecdote biographique lorsqu'il cite un vers du poème, « La renaissance année / À tout mon sang prédit de secrets mouvements », sans le commenter plus avant, et conclut cette partie de son étude en signalant que la publication de *La Jeune Parque* en 1917 ouvre une « deuxième période, celle où la production poétique de Valéry semble à son apogée, où son nouveau printemps atteint son plein épanouissement »⁵. *La Jeune Parque*, exprime en courant de conscience rimé les affres d'une jeune vierge hellène⁶ qui s'apitoie sur son sort de vierge et ses

³. Hytier adjoint en notes, dans l'édition à la Bibliothèque de la Pléiade (H1, 1612-1641), quelque trente pages assorties d'une douzaine de brouillons reproduits en format réduit qui constituent un petit dossier génétique. « Cours de physiologie », « autobiographie dans la forme », « hydre extensible » etc... divers travaux se prévalent de telles formules et visent, à un moment ou un autre, à une « genèse » : Jean HYTIER, « Étude de "La Jeune Parque" », *L'arche* 9 (septembre 1945), p. 3-43. Wallace FOWLIE, « La Jeune Parque's Imminent Tear », *Quarterly Review of Literature* 3 : 3 (1946-1947), p. 318-327. G. W. IRELAND, « Notes on the composition of *La Jeune Parque* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 72 (1962), p. 1-27 et « *La Jeune Parque*. Genèse et exégèse » dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 85-113. René FROMILHAGUE, « La Jeune Parque et l'"autobiographie dans la forme" », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Jean Levaillant et Monique Parent, Paris, Klincksieck, 1974, p. 209-235. Judith ROBINSON-VALÉRY, « Un nouveau visage de *La Jeune Parque* : le poème commenté par son auteur », *Bulletin des études valéryennes* 25 (octobre 1980), p. 47-65. Werner HAMACHER, « History, Teary. Some Remarks on *La Jeune Parque* », *Yale French Studies* 74 (1988), p. 67-94. Elisabeth HOWE, « An Intellectual Autobiography : *La Jeune Parque* », *French Literature Series* 18 (1991), p. 94-104.

⁴. Maurice BÉMOL, *Paul Valéry*, Paris, Les belles lettres, 1974 [1949], p. 293.

⁵. Maurice BÉMOL, *op. cit.*, p. 296 et p. 301.

⁶. « Hélène » (1891), de l'*Album de vers anciens*, serait une des toutes premières sources du poème abordé ici (H1, 76). Les deux poèmes ont certainement en commun le cadre

vellités charnelles sur une plage déserte ; elle rencontre un serpent, apostrophe des « îles », somnole, s'angoisse et accepte finalement sa dualité après avoir reconnu dans la nature renaissante l'importance de l'élan vital. Il y aurait certes à dire sur le poète et sa tour d'ivoire, en ce que Valéry exalte la gaité printanière alors que la Grande Guerre fait rage et que sept cent mille soldats tombent à Verdun, dont la plupart durant ce même printemps 1916. Mais cette boutade, ou brouille, puberto-printanière suffira d'ores et déjà à se convaincre de l'intérêt qu'il peut y avoir à consacrer une étude à la genèse du passage sur le « Printemps » dans *La Jeune Parque* par rapport au parcours poétique valéryen.

D'une façon plus aiguë que dans d'autres poèmes, dans *La Jeune Parque* les intentions de Valéry semblent avoir été marquées par une impasse du signe tout à fait problématique en poésie versifiée : le poème se développe dans l'alliance intime, et comme dans la concurrence du son et du sens. Valéry souligne par exemple l'importance musicale du projet poétique entrepris :

« *La Jeune Parque* fut une recherche, littéralement indéfinie, de ce qu'on pourrait tenter en poésie qui fût analogue à ce qu'on nomme "modulation" en musique » (H1, 1473).

Et l'on n'aura aucun mal à trouver chez tel ou tel commentateur des développements tout préoccupés de l'influence de la diérèse racinienne, de la période du récitatif de Glück, ou des fluctuations tonales de l'Isolde de Wagner — pistes vers des sources que Valéry a tracées en personne ⁷. Le souci du signifiant n'est toutefois pas seul. *La Jeune Parque* ne fut pas seulement un prétexte à

méditerranéen, mais Hélène pleure pour de tout autres raisons. Bruce PRATT, *Rompre le silence*, Paris, José Corti, 1976, p. 39-47 a montré que la Parque et Hélène (fille de Lédà, sœur de Castor et Pollux) ont une étoile en commun dans la constellation du Gémeau. Pratt explique ainsi l'arrivée du cygne dans les premiers essais.

⁷. Mais le folklore valéryen veut aussi que la musicalité de *La Jeune Parque* ait été inspirée par les déclamations d'une actrice vantées dans un article de théâtre que Valéry aurait lu par le plus pur hasard... Benoît PEETERS, « La jeune Chose », dans *Paul Valéry, une vie d'écrivain ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1989, p. 107-116 retrace les événements extérieurs qui ont marqué la rédaction de *La Jeune Parque*.

faire des gammes, ou un précis de composition musicale. Toujours selon son auteur, un sujet — un lieu commun (H1, 1622) ? un sujet vague ? — lui aurait tenu à cœur :

« [L]e sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit »⁸.

On y retrouve alors quasiment le projet de la psychologie des *Cahiers*⁹. À la lumière de ces deux déclarations représentatives et divergentes, et surtout officiellement destinées à la publication, on se pose avec raison la question de la recherche de Valéry durant les quatre années de l'écriture de ce poème : de la poésie pour la forme, divertissement poétique volontaire pour tromper l'attente d'un appel sous les drapeaux toujours possible, ou application poétique floue, mais application toutefois, de ce que les *Cahiers* ont thématiqué de longue date ? Le projet d'écriture, qui n'a certes pas à être limitatif, n'est pas clairement formulé, c'est le moins qu'on puisse dire¹⁰.

Si l'on en croit Valéry, en privé cette fois-ci puisqu'il se livre dans une lettre à un ami contemporaine de la publication du poème qui nous intéresse ici, la démarche poétique de *La Jeune Parque* aurait échappé en grande partie aux diktats de la raison :

8. Frédéric LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre, 1926, p. 61. On rejoint *Agathe*. Il est curieux que Joyce décrive le projet initial de son grand œuvre, *Finnegans Wake*, en termes similaires et que Céline écrive *Voyage au bout de la nuit*. Pour les grands modernes, comme l'écrit Michaux, « la nuit remue ».

9. Sur le « sujet » du poème, Robert PICKERING s'est lumineusement prononcé (p. 53-55) avant de livrer une étude remarquable : « Valéry, *La Jeune Parque* : poétique et pratique scripturale », *Forschungen zu Paul Valéry — Recherches valéryennes* 6 (1993), p. 43-83.

10. De la même remarque, Jean Hytier tire des conclusions bien différentes de celles qui suivent, et inhabituellement expéditives : « le sens de la *Jeune Parque* fut obtenu plutôt que primitif, mais [cela] ne doit pas nous troubler autrement, puisque ce n'est pas la genèse de l'œuvre qui intéresse la critique esthétique, mais son état définitif, et parce que le sens trouvé devait fatalement dépendre de la pensée de Valéry : en poésie, on ne trouve que ce qu'on possède [déjà] » cité par Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966, p. 194.

« Quand je composais ce poème, je ne pouvais pas prévoir de quelle conséquence il serait pour moi [*vis-à-vis de la notoriété qu'il lui a permis de connaître*]. Mais je sentais vaguement qu'il me conduisait, de vers en vers, où je ne voulais pas aller ; et c'est pourquoi j'écrivais »¹¹.

« Prévoir », « vouloir », « aller », « conduire » — termes révélateurs d'une conscience agissante au fait de ses propres intentions qui serait, en l'occurrence, prise au dépourvu par un élan intuitif indéfinissable¹². Quel meilleur lieu d'apparition de cet élan peut-on imaginer que les brouillons du poème ? Car, si on a pu comparer la lecture à un pique-nique où l'auteur et le lecteur apportent leur part respective sur le terrain commun du texte, il faut préciser que, dans le cas de Valéry, l'élection du site idéal qui se fait par l'écriture va rarement sans une longue et haletante promenade préalable. On ne peut vraiment aborder le travail valéryen en dehors de la dimension péripatétique du texte *in progress*, dont la seule étendue (physique et temporelle), comme l'activité qu'elle suppose, valorise physiquement un processus plutôt qu'un résultat. Traçant son chemin¹³, la Parque est en marche, processus valéryen que l'on retrouvera à son

11. « Lettre à Julien Monod », reproduite dans Paul VALÉRY, *La Jeune Parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs et brouillons inédits du poème*, sous la direction d'Octave Nadal, Paris, Cercle du meilleur livre, 1957, p. 461.

12. Une des premières mentions de la présence d'un involontaire dans la création de Valéry, après un bouquet d'études psychanalytiques très controversées, mérite que soit rapportée cette anecdote. Lors d'un colloque, G. W. Ireland avait consacré tout un article à esquisser le rôle du hasard et de l'involontaire — et mentionnait justement la lettre de Valéry à Monod — dans la rédaction de *La Jeune Parque*. Emilie Noulet, avec tact mais vigueur, défendait alors la vision en vogue à l'époque dans sa réponse à Ireland : « Vous avez soulevé un très grand problème, celui de la relation du fond et de la forme. La seule réserve que je ferai concerne peut-être votre insistance sur les éléments involontaires, au détriment de l'agencement volontaire... », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Emilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 102. Sur le sujet précis de *La Jeune Parque*, Valéry écrit dans une lettre inédite de 1915 : « C'est un acte de volonté, non de désir, et d'une volonté imprécise » (H1, 38) ; en 1917, « Son obscurité me mit en lumière : ni l'une ni l'autre n'étaient des effets de ma volonté » (H1, 39). On semble bien avoir en cela deux dimensions différentes de l'involontaire.

13. Il semble implicitement que le propre de la parole écrite soit de *chercher* avant de trouver (H1, 1201).

aboutissement dans la générosité du commentaire, qui quête et tourne en rond, qui interprète telle interprétation, sans jeter de grande lumière sur la *vraie* genèse du texte.

Certes, il convient au philosophe digne de ce nom de faire la morale en allant quelque part, solution symbolique du sens commun à toutes les arguties de l'aporétique. Mais il lui sied aussi d'accoucher d'âme lorsqu'il arrive à terme. C'est en grande partie dans ce travail sur le corps du texte, par lequel naît tout effet de sens, que se précise la figure d'un projet très vaguement défini à l'avance, et souvent trop bien *a posteriori*, et que réside la valeur de la poétique valéryenne en action. Moins que dans ce qu'il advient du texte par la suite, puisqu'au demeurant son créateur se prononce avec une certaine nonchalance. Appelons cela de la maïeupoétique¹⁴. En effet, il semble *a priori* plus productif, au vu de la méthode d'écriture et du déplacement opéré par les déclarations ultérieures, de retracer par une sémantique empirique¹⁵ la naissance et les métamorphoses du travail de Valéry sur *La Jeune Parque* que d'étudier les après-textes multipliés.

De la génétique textuelle, moins soucieux de la polémique qui l'entoure, nous retiendrons pour cette raison le concept de genèse, d'accrétion et de croissance de ce qui se fait dans et par le texte, ainsi que le fait François Rastier dans son article sur *Hérodiad*¹⁶. Si nous privilégions le matériau sémantique

14. Pour filer la métaphore, on pourrait ajouter que cette perte des eaux que constitue la naissance du texte poétique valéryen, s'illustre magnifiquement dans le discours du courant de conscience qu'utilise la Parque, dans sa vision floue (on a pu suggérer sans vouloir faire sourire que, comme certains impressionnistes, elle était myope), ses tergiversations. Elle ne sait pas vraiment ce qu'elle voit, ni ce qu'elle veut, et finit, à force de se poser des questions, par se connaître mieux elle-même. Une lettre de 1894 à Gide prévenait pourtant : Valéry, s'y disant « emménagogue de livres et de lettres » et « antimaïeutique » (H2, 1441), exhortait à juger sur pièces.

15. François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, coll. Formes sémiotiques, 1987 et *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. Langue Linguistique Communication, 1989. Ces deux ouvrages de Rastier constituent la base raisonnée de la sémantique adoptée dans ce travail.

16. « [N]ous considérons simplement la série génétique, du premier brouillon au texte final, comme un ensemble de variantes égales en intérêt pour l'analyse sémantique. De ce point de vue, la notion d'*avant-texte* semble trompeuse : la continuité entre les divers états d'un texte

visible, faisant partie du texte en développement, c'est principalement parce qu'il s'agit du lieu d'écriture de la dimension métaphorique. Le choix sémantique est certainement dominé par et indissociable de la contrainte du genre — rythmique, contextuelle et tout bonnement quantitative. On reste en poésie. L'enquête proposée ici ne porte isolément, par artifice, que sur l'aspect sémantique du texte ¹⁷.

Pour la petite histoire, *La Jeune Parque* a été composé entre juillet 1912 (H1, 36) et mars 1917. Valéry aurait commencé à en écrire des bribes, assis au bord de la mer en Catalogne, au petit matin de l'été 1913 ¹⁸. Durant ces quatre années, le poème, qui ne devait être à son commencement qu'une pièce de longueur moindre, a atteint, par une mystérieuse amplification, les cinq cent douze fameux vers et passé par quelque quatorze états tapuscrits connus. Le dossier de la genèse du poème est notoire chez les valéryens et comprend aux alentours de huit-cents pièces, de taille et d'origine diverses, depuis le dos d'une note de commissions et le verso d'une enveloppe, à la feuille grand format ¹⁹. Certains textes sont aussi heureusement regroupés dans des cahiers d'écolier, ce

permet de n'en privilégier aucun », François RASTIER, « Thématique et génétique. L'exemple d'*Hérodias* », *Poétique* 90 (1992), p. 206. Nous préférons aussi parler d'états du texte, plutôt que de versions, mot qui nous semble plus orienté vers un résultat final — « Un poème est pour moi un *état* d'une suite d'élaborations » (1944. CNRS28, 435. R1, 314).

17. On mesure d'ailleurs fort bien le poids de ces contraintes en constatant la fréquence avec laquelle le vers se forme autour d'une rime, le choix d'un mot autour d'une rime, un terme est éliminé pour des raisons métriques... Il nous semble, en regard des brouillons, que c'est la rime qui est effectivement le *primo mobile*, sinon la colonne vertébrale, du poème. Mais cela ne réduit en rien la part de la signification dans le poème réalisé.

18. Bruce PRATT, *Chant du cygne. Édition critique des premiers états de La Jeune Parque*, Paris, José Corti, 1978, p. 11. Agathe ROUART-VALÉRY, « Introduction biographique » (H1, 36) situe cette station plus vraisemblablement à Perros-Guirec, comme la majorité des valéryens (Duchesne-Guillemain, Octave Nadal, Hartmut Köhler). La chronologie de Florence de Lussy ne cadre pas partout avec celle de Pratt, ni même avec celle de Rouart-Valéry.

19. Il fait partie du fonds Doucet, renommé « Valéryanum », dont le catalogue est disponible aux éditions G.K. Hall de Boston. On lira utilement une merveilleuse synthèse, Judith ROBINSON, « L'architecture ouverte de *La Jeune Parque* », *Poétique* 10 : 37 (février 1979), p. 63-82, pour entrer dans le dossier

qui facilite l'établissement d'une séquence, à défaut d'une chronologie, à peu près certaine.

N'ayant pas personnellement eu accès aux originaux, nous nous prévalons des travaux antérieurs fort méticuleux de Nadal ²⁰, de Lussy ²¹ et Pratt ²², qui fournissent par ailleurs des reproductions ainsi que de très nombreuses retranscriptions des pages pertinentes. Nous avons ainsi pu économiser une quantité non négligeable du temps que nous aurait demandé le dépouillement de huit-cents pages de manuscrits. Édition diplomatique et critique en puissance, les travaux ainsi mis en concurrence de Nadal, Lussy et Pratt constituent de plus un *variorum* très utile.

²⁰. Octave Nadal a proposé en 1957 le premier classement approximatif du corpus de *La Jeune Parque*, avec reproduction du manuscrit final dédié à Gide, l'édition *princeps* du texte, et de nombreux brouillons inédits. Malheureusement, Nadal n'a pas toujours tenu rigoureusement compte, dans la chronologie qu'il a reconstituée, des filigranes et de la datation des surcharges. Bruce Pratt a rectifié, à plusieurs reprises, les erreurs de Nadal. La maison Gallimard, éditeur du texte, a republié tel quel l'ouvrage de Nadal en 1992, sans en corriger les bourdons ni les erreurs de datation.

²¹. Florence de LUSSY, *La genèse de « La Jeune Parque » de Paul Valéry. Essai de chronologie*, Paris, Minard, coll. Lettres modernes, 1975. Le travail de Florence de Lussy, soucieux de chronologie avant tout, propose d'excellentes synthèses, avec de nombreux tableaux synoptiques (par vers, par mois, par thème...) très clairs et facilement manipulables. Il expose aussi scrupuleusement sa démarche, sa terminologie, ce qui fait de lui, en ce qui concerne les principes méthodologiques qu'il adopte, tant un modèle d'exactitude qu'un outil implicitement métacritique qui devrait constituer une référence. Cependant, à n'en pas douter à cause du format très restreint qui lui était imparti, Lussy regroupe parfois plusieurs versions tapuscrites pour établir un seul état du texte, ce qui déforme quelque peu la perception que l'on pourrait avoir des multiples procédures du travail de Valéry. Ainsi les quatre premières variantes considérées par Pratt ne constituent-elles chez Lussy que le premier état du texte.

²². Bruce PRATT, *Rompre le silence. Les premiers états de La Jeune Parque*, Paris, José Corti, 1976, et *Chant du Cygne. Édition critique des premiers états de La Jeune Parque*, Paris, José Corti, 1978. Bruce Pratt vise, quant à lui, à l'édition critique dans ses deux ouvrages. S'il s'occupe dans un premier temps du contexte, des motivations, des sources, des projets et de biographie, bref de tout ce qui relève *grosso modo* de l'avant-texte, Pratt aboutit dans un second temps à une genèse par états tapés et rectifiés du texte, pour lesquels il fournit une retranscription. Sa grande force est une datation exacte, qui tient compte des filigranes, des types de papier et d'encres, et qui donne lieu à un établissement du texte en quatorze états tapuscrits, dont il retrace un à un la genèse (ajouts, suppressions, transformations) à partir des notes marginales et des surcharges de la main de Valéry. Il les commente à chaque fois, avec plus ou moins grand bonheur. Nous adoptons, en ce qui nous concerne, le découpage en états de Pratt, bien qu'il propose parfois certaines interprétations douteuses.

Ces trois travaux nous renseignent évidemment sur la méthode de Valéry, qui est, somme toute, assez proche de celle d'un Balzac à l'imprimeur près. En 1905, Valéry achète une machine à écrire²³ : il prend alors la très utile habitude — pour le généticien — de composer au crayon, puis de taper le texte avant de le surcharger, puis de le retaper sous la nouvelle forme ainsi obtenue, et ainsi de suite jusqu'à quasi-satisfaction²⁴.

2. Naissance et développement d'une figuration

« Ce n'est pas l'auteur, critiques, qu'il faut restituer. C'est ce qui a fait l'œuvre [...]. En général les œuvres sont dues à l'agrégation plus ou moins artificielle des *tracéments* obtenus par [...] plusieurs phases *réelles* ».

1913. CNRS5, 117.

Nous passerons maintenant à une lecture sommaire de la genèse de la métaphore filée qui humanise et sexualise l'arbre dans le passage du « Printemps ».

1. et 2. C'est dans une notule des *Cahiers* de mai-juin 1914 que nous semble apparaître pour la première fois un tâtonnement qui arrête le thème général du passage qui nous intéresse. Valéry note :

23. Il s'agit de l'Oliver à la lettre E abîmée qui a permis de dater certains brouillons. Florence de LUSSY, *op. cit.*, p. 37n.29. On se demandera ce qu'un écrivain qui reste « silencieux » pendant si longtemps peut faire d'une machine à écrire — machine dont il n'aurait tiré quelque chose que neuf ans plus tard ? Cet achat corrobore de fait certaines allégations sur le soi-disant silence de Valéry — les *Cahiers* vont toujours bon train et Valéry s'essaie alors à en dactylographier quelques pages.

24. On ne rencontre donc plus à partir de 1905 la situation délicate que présente la lecture d'« Été », Jean BELLEMIN-NOËL, « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : "Été" de Valéry », dans *Essais de critique génétique*, sous la direction de Louis Hay, Paris, Flammarion, coll. Textes et manuscrits, 1979, p. 117.

« La structure sensitivo-psychique se modifie — Des allures changent ; et bientôt tout change » (CNRS5, 255).

On trouve dans ces quelques phrases ce qu'on pourrait appeler la thématique psychosomatique qui va marquer *La Jeune Parque* : des changements internes invisibles et une perturbation sensuelle et psychologique donnent lieu à des changements externes visibles. Le thème est vague et encore rien n'est entrevu des moyens de sa mise en œuvre poétique qui empruntera les voies propres à son médium.

En octobre 1913, le projet avait commencé à prendre les dehors d'une application par la forme littéraire. C'était alors un poème que Valéry avait intitulé « Chant du cygne », et que Pratt identifie comme le premier état du texte ²⁵. Sur une page d'une ébauche de ce poème, fortement surchargée et sur laquelle on découvre des bribes de vers et quelques-unes des collocations maintenus dans *La Jeune Parque* publiée, une note manuscrite marginale indiquait :

« Un organe naît. Une puberté. Une gêne nouvelle — premier âge d'une nouvelle possibilité [...] Un changement d'état ».

On relève dans cette annotation trois des sèmes génériques isotopants ²⁶ qui précisent la réalisation sémantique du thème de changement entrepris :

/temps/ : « naît », « puberté », « nouvelle » (deux fois), « premier », « âge »

²⁵. Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 13. On pourra y reconnaître une allusion au sonnet de Mallarmé, « *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...* », qui présente un chant du cygne paradoxal, puisque le cygne prisonnier des glaces n'y chante pas. Le « Printemps » valéryen va le libérer en « bris[ant] les fontaines scellées ». *La Jeune Parque* met à quelques lignes d'intervalle « neige », « corps froid », « sentiment du sol », « horreur », « piège », « fuir » et « dureté » (H1, 105) qui constituent la trame sémantique et lexicale du même sonnet de Mallarmé.

²⁶. Ces termes sont définis par Rastier dans le glossaire de *Sémantique interprétative* (p. 273-276).

/corps/ : « organe », « gêne », « puberté », « état »

/changement/ : « naît », « nouvelle » (deux fois), « premier », « possibilité ».

Ce changement est un changement incarné, et vu comme l'avènement d'une nouveauté ajoutée, une « puberté »²⁷. Cette « incarnation » apporte la nécessité d'une modification de la figure principale du poème, de l'animal (le cygne) à l'humain dans l'état suivant.

3. Dans le troisième état, porteur du double titre « α de la lyre » et « Élégie intérieure » — où l'on voit que le texte (lyre, élégie) s'oriente vers une dimension affective de l'expression — apparaissent déjà des motifs arborés que Valéry tente de lier à son héroïne²⁸. Toujours de la main de Valéry, en surcharge et corrigé à plusieurs reprises :

diamants divers
feuillage
de feuilles vagues

Sous le frémissement de la feuille effacée

Je scintille liée à ~~la feuille effacée~~

Sous le frémissement de la feuille effacée
Je scintille liée à mon rivage nu.

Les « diamants » métaphorisent la rosée sur le « feuillage » et l'image réapparaîtra d'ailleurs plus tard après une éclipse²⁹. L'héroïne « scintille »,

27. Sur le développement et les limites de ce thème : Judith ROBINSON, « *La Jeune Parque* : poème de l'adolescence ? », *Revue des lettres modernes* 498-503 (1977, « Recherches sur "La Jeune Parque" »), coll. Paul Valéry, n° 2, p. 33-55.

28. Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 15-18.

29. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Le bricolage du poète. Travail du vers dans les manuscrits de Valéry », dans *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, sous la dir. de Almuth Grésillon et Michaël Werner, Paris, Minard, 1985, p. 97-99 observe le passage des diamants elle aussi. Faute de dégager la base sémantique de l'analogie eau-lumière/feuille-chair, elle ne relève pas que le travail figuratif de Valéry tourne autour de la liquidité (humide, éclabousse, distille...), ce qui explique le frisson et la fusion « Je scintille », qui en prépare une autre (« feuillage de chair »).

comme les diamants/gouttes de rosée que le mouvement de la feuille font tomber sur elle ³⁰, ce qui la lie métonymiquement au feuillage. On trouve par l'intermédiaire de la métonymie l'analogie :

rosée : feuille : : diamants (métaphoriques) : [héroïne]

Toutefois, les mentions de « feuille » sont surprenantes, vu que le lieu du poème est arrêté — une plage, un « rivage nu » — et qu'on ne s'attend pas à y trouver un « feuillage » assez conséquent pour abriter. La possibilité métapoétique « feuille », « effacée » (métaphore de bougée) qui est justement rayée — ne sera pas exploitée.

Cependant, la *persona* poétique, encore anonyme mais de toute évidence féminine, est ici l'objet d'une ébauche de représentation sensible : « liée à », « Sous... ». À n'en pas douter, la vraisemblance du discours de la conscience s'accommode mal de telles constatations topographiques (« Tiens ! je suis sous une feuille »), ce qui explique le raffinement ultérieur du locatif direct au métaphorique ³¹.

³⁰. Voilà donc le sens de la question de l'incipit : « Qui pleure là ? ». On comprend ainsi que ce soit « l'heure de pleurer » — le matin, « Aux déchirants départs des archipels superbes » exactement : d'une manière très valéryenne, *La Jeune Parque* s'ouvre sur un réveil. Inutile, donc, d'aller chercher une note des *Cahiers* de 1941 pour tenter comme bien d'autres d'explicitier la question, ainsi que le fait par exemple Shuhsi KAO, *Lire Valéry*, Paris, José Corti, 1985, p. 161-162 et p. 169-170. On sait à quels fourmillements critiques la question a donné lieu.

³¹. C'est dans cette version qu'apparaît pour la première fois une allusion à la poitrine de la jeune Parque, en marge : « seins — îles pâles ». Elle sera versifiée dans l'état suivant. L'évolution de ce thème et ici de sa métaphorisation, bien que d'arrière-plan en ce qui concerne ce travail sur le passage du « Printemps », mériterait d'être étudié de plus près, en raison de son fondement biologique évident et de sa récurrence dans les œuvres de Valéry (« Le sylphe », « L'abeille », « La dormeuse », « L'âme et la danse »...). Nous nous bornerons à quelques remarques passagères.

4. Avec la page tapée intitulée « Πανδορα », qui constitue le quatrième état du texte ³², est introduit dans un vers le sémème commun par lequel va s'actualiser la métaphore : /tremblement/.

Sous le frémissement de la feuille effacée,
Tremblante parmi vous, îles de mon sein nu [...]

Comme la feuille qui frémit, peut-être parce que celle-ci laisse échapper une goutte d'eau fraîche, l'héroïne tremble. On remarque que la thématique du corps s'approche physiquement de celle de la feuille — le végétal a contaminé l'humain.

Le nouveau titre semble préciser la thématique d'un problème justement humain : il suggère une femme maligne, tentée par la connaissance. Comme Pandore, la Parque sera grecque, comme si avec elle on remontait aussi à l'origine (alphabet grec) de la sagesse humaine — il y a là comme un mythe fondateur de la connaissance.

5. Dans le cinquième état, intitulé « La seule Parque » ³³, on relève les vers suivants :

Tout frémissement d'une feuille effacée
Je scintille, liée à ce ciel inconnu,
Tremblante parmi vous, îles de mon sein nu.

On rencontre ici un glissement du métonymique au métaphorique, puisque grâce à leur frémissement commun, Parque et feuille ont fini par fusionner : « Toute frémissement... » ³⁴. Le passage reprend l'image du diamant-rosée qui scintille

³². Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 21.

³³. Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 28. Florence de LUSSY, *op. cit.*, p. 163 classe cette version différemment, dans un état où sont regroupés les brouillons et le tapuscrit qui mentionnent la Parque pour la première fois.

³⁴. Peut-être une autre réminiscence mallarméenne : « Heureuse, tu te fonds aux feuilles » (« Valvins », H1, 85 [écrit en hommage à Mallarmé en 1897]).

sur la Parque ³⁵, quoique les rapports de causalité aient été effacés, à partir de laquelle va se développer le passage de la larme du dernier état. Cette image en provenance d'une simple goutte d'eau va en fait se scinder en deux morceaux différents — l'ouverture « Qui pleure là ?... » et le passage du « Printemps ». Dans les versions futures, la séquence de ces trois vers va varier, sans que leur forme soit néanmoins altérée.

Notons aussi l'apparition d'un sème /verticalité/, avec le lexème ciel : il sera amplifié plus loin dans l'isotopie de la verticalité de l'arbre.

6. et 7. Les ajouts et modifications des deux états suivants du poème n'altèrent pas le passage concerné.

8. On observe par contre l'apparition d'une thématique, qui va se révéler très productive par la suite, dans le huitième état toujours intitulé « La seule Parque » ³⁶ :

La semence, le lait, le sang coulent toujours.
Chaque baiser présage un homme/nouvelle agonie

On notera sans peine les sémèmes relatifs au taxème du corps, au thème de la fertilité, du renouveau apporté par les fluides vitaux (non plus de l'eau) — aussi

^{35.} Le ciel apporte peut-être les « diamants extrêmes », nommément introduits dans les derniers états, sur lesquels plusieurs critiques s'accordent pour voir des étoiles. On remarque qu'à l'origine ces diamants n'ont toutefois rien de stellaire — ils vont et viennent.

^{36.} Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 128. On notera un léger désaccord avec Lussy : cette version s'appelle pour elle « Alpha de la vierge » (*op. cit.*, p. 60), ce qui corroborerait pour le moins l'importance de la virginité du personnage principal. Au demeurant, il y aurait là le nœud de la problématique charnelle entre virginité et agitation des fluides vitaux.

communs au printemps qui s'apprête à les métaphoriser ³⁷. Parallèlement d'ailleurs, la topicalisation de l'amour physique va se faire moins directe et plus discrète à partir de là. C'est dans ce même mouvement génétique que va se développer, pour dramatiser le problème, une explicitation de la virginité de la Parque. Pratt n'a pas entièrement tort lorsqu'il signale que ces vers « se passent de commentaire » (p. 131). Cependant, il ne mentionne pas que c'est précisément pour cette raison qu'ils ne vont pas être retenus tels quels ³⁸, alors que leur contenu sémantique va être fortement dilué et isotopé : sans cela, la vierge eût été représentée comme fort versée dans l'art d'aimer. Cette cohérence psychologique justifie aussi la poussée de la valorisation négative du corporel dans le discours de l'héroïne, avec les valeurs du lexème « agonie », et d'autres similaires qui chargent le thème du physique à partir de là.

9. C'est encore un autre titre, « L'aurore », que porte le neuvième état ³⁹. Il semble bien que se profile alors une importance croissante accordée à ce renouveau, ou nouveau départ, que sémantise l'aurore (et qui sera pleinement amplifié dans le passage du « Printemps »).

On rencontre une métaphore, nouvelle mais dans la mouvance de la représentation précédente, qui lie encore une fois la figure féminine et la feuille :

Un frémissement fin de feuille, ma présence.

³⁷. La représentation populaire du printemps archive de telles propriétés d'influence sur les fluides. On se rappelle les chansons de Ray Ventura et ses collégiens, et ce qu'en a fait Pierre Péret.

³⁸. Comme d'ailleurs les mots « chair » et « horreur » du feuillet n° 33 relatif à un autre passage. Judith ROBINSON-VALÉRY, « L'intensité refoulée des manuscrits », *Revue des Sciences morales et politiques* 142 : 1 (1987), p. 128. La critique y parle d'une « atténuation généralisée » (p. 134).

³⁹. Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 170. « Pièce de vers » est un autre titre qui apparaît sur le brouillon manuscrit.

10. Le dixième état voit apparaître le titre qui sera finalement retenu, « La jeune Parque »⁴⁰, et va voir le texte s'amplifier à plus grande vitesse, certainement du fait que le thème général du poème et sa voix sont désormais assez précisément posés. Valéry identifie lui-même le passage sur le « Printemps » qui se constitue avec ce dixième état comme une entité plus ou moins autonome et datée — « [l]e morceau sur la *Primavera* qui a été improvisé en grande partie vers la fin [...] »⁴¹. C'est donc qu'il n'a pas forcément été consciemment frappé par les étapes préparatoires cohérentes que nous avons relevées jusque là et qui montrent la lente réaction en chaîne des hasards orientés d'une figuration.

Il est quand même révélateur que Valéry féminise ici le substantif « printemps », qui ne baptise pas encore le brouillon, en « *Primavera* » — celle de Bronzino plutôt que de Botticelli. Ce printemps-là possède au moins une qualité de notre héroïne, sème essentiel à la métaphorisation qui va suivre. Mais on voit aussi que la notion de jeunesse dont la Parque est douée, ainsi que son statut paradoxal de porteuse de vie/mort, de fileuse du fil de la vie, de Parque mais jeune, la lient étroitement au temps, au changement que le « Printemps » va aussi exploiter pour amplifier les premiers tâtonnements thématiques. On trouve une convergence sémantique certaine dans le fait que la figure éponyme et le passage du « Printemps » coalescent.

Nous relevons dans ce dixième état le ver suivant :

Un frémissement fin de feuille, ma présence

⁴⁰. Bruce PRATT, *op. cit.*, p. 224–225.

⁴¹. H1, 1632 (en note).

— qui est maintenu ⁴² — et :

[... T]oute promise aux nuages heureux.
Même je m'apparus cet arbre vaporeux
De qui la majesté légèrement perdue
Se fait source visible à la toute étendue.

où est développée l'image de l'arbre dans une vision sémantique à prédominance spatiale. La Parque déclare dans ce passage syntaxiquement équivoque se percevoir semblable à un arbre, « Même je m'apparus cet arbre », comparaison syntaxiquement inhabituelle qui donne la base d'une métaphore ⁴³. Les deux derniers vers, quoique peu clairs, semblent renvoyer par homologation la chevelure de la Parque aux frondaisons de l'arbre en hauteur (« majesté ») — il faut bien une base à la comparaison — qui disséminent l'humidité alentour (nuages, vaporeux, source).

Mais c'est dans la réalisation effective de cette métaphore que l'on voit le plus explicitement le lien entre le règne végétal et la Parque :

Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige
La pensive couronne échappe à mes esprits.

Comme une fleur, ou comme un arbre, la Parque a une « tige » et une « couronne », que l'acception commune voit souvent comme florée : aussi la /verticalité/ commune à l'arbre et à la Parque permet-elle l'actualisation de la substitution métaphorique ⁴⁴. On pourrait justifier plus avant du passage et de la métaphore filée en signalant que l'arbre est de fait médiateur entre la Parque et le

⁴². Il le sera mais à un autre endroit (H1, 107) à travers tous les brouillons subséquents.

⁴³. Maintenu dans le sillage du vers observé à la note précédente (H1, 107).

⁴⁴. Monique PARENT, « Texte et dynamisme », dans *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique*, Paris, José Corti, 1975, p. 43-60 a observé, dans une optique stylistique, une progression similaire dans un autre passage de *La Jeune Parque* qui se met aussi en place avec le dixième état : « La pensée va ensuite se préciser, progresser en montrant l'accord de l'être avec le monde de la nature ; la chevelure surtout est unie au vent » (p. 55). Il semble donc y avoir un certain parallélisme entre les procédures génétiques et les procédures textuelles.

Printemps, puisque c'est sur lui que peut agir le renouveau ; alors que, dans l'autre sens, la Parque reconnaît le changement dans la nature en ce qu'il est homologue du changement corporel qui l'affecte elle.

C'est lors de ce dixième état que la routine génétique qui semblait bien en place connaît une entorse. En effet, Valéry intègre dans le passage sur le « Printemps » en mutation un autre poème, « Avril », datant du début du siècle, qu'il remanie pour l'occasion, sans pour autant le taper séparément ⁴⁵. Valéry recopie « Avril » et le retouche sous une autre forme qu'il intitule « Renaissance » dans le courant de l'année 1916 ⁴⁶. Ce texte serait en fait contemporain du huitième état de *La Jeune Parque* (la quatrième version selon de Lussy), mais Valéry ne l'aurait inséré dans le dixième état de *La Jeune Parque* qu'entre octobre et le 1 décembre 1916 ⁴⁷. La conjecture est de rigueur quant à déterminer pour quelle raison Valéry a greffé « Renaissance » à son long poème. Mais à la lumière de nos remarques précédentes, il semble peu risqué d'avancer que tant l'image de l'arbre qu'il développait, qu'une propension à soutenir le thème printanier et juvénile qui pouvait s'associer à la Parque l'ont prêté à cette élection ⁴⁸.

Voici le texte de « Renaissance » :

Les arbres regonflés et recouverts d'écailles
Aux plus jeunes des vents livrent d'[après] amples batailles
Et brûlant de verdir jusques à l'horizon
[Versent] Meuvent sur le soleil leur entière toison,
Montent dans l'air amer avec toutes [leurs] les ailes
De feuilles par milliers qu'ils se [donnent] sentent nouvelles

⁴⁵. Florence de LUSSY, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁶. Octave NADAL, *op. cit.*, p. 332 fournit une reproduction de la page de « Renaissance » surchargée avec des annotations de Valéry.

⁴⁷. Florence de LUSSY, *op. cit.*, p. 107, 111, 143.

⁴⁸. « J'ai même été forcé pour *attendrir* un peu le poème, d'y introduire des morceaux non prévus et faits après coup. Tout ce qui est sexuel est surajouté. Tel, le passage central sur le Printemps qui semble maintenant d'importance essentielle », Lettre de 1917 à Albert Mockel, dans *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 124.

Et par tous les [~~plus-hauts~~] rameaux suprêmes de leurs fronts
[~~Elèvent à l'azur, poussent~~] Ils versent à l'azur à travers mille troncs
[~~Approfondi~~] Un fleuve tendre, immense, et [~~caché, secret~~] vague sous les herbes
A l'azur, à la nue, aux [~~chants~~] images superbes.

On relèvera sans trop de peine la thématization de la masculinité des arbres concernés : dotés de la qualité virile de livrer des « batailles », d'une « toison », en plus des caractéristiques phalliques de leurs troncs, implicitement verticaux et droits (« montent »), « regonflés », « brûlants » de ce qu'on attendrait être désir en lieu et place de « verdir », ils déversent leur hommage spermipompe à une entité féminine, la nue (le singulier est remarquable). À cet endroit, par l'intermédiaire du fleuve fécondant, le potentiel sémantique du passage interface avec l'isotopie de /renaissance/, ainsi qu'avec la tentation physique de *La Jeune Parque*.

Il faut encore mentionner, dans le dernier point qui se rapporte à « Renaissance », les notes manuscrites qui figurent sous la version calligraphiée du poème de la main de Valéry. En voici quelques extraits :

entrailles/tailles
torses bustes
Leurs pieds mystérieux boivent la profondeur / hument la terre
Ils se souviennent / rêvent
jeunesse /// leur jeunesse
Et rêve l'arbre pense Elle se rêve
Et leurs fronts frissonnants chargés de leurs rameaux
l'appel de leurs fronts
écorce / force / torse

Si la courte notation « torse buste » nous semble appelée à générer le fragment sur les îles dont on a déjà vu une mention lapidaire, et le morceau qui suit directement le « Printemps »⁴⁹, il comporte aussi la dimension physique sur laquelle il convient de s'étendre, puisque le classème /corps/ se retrouve itéré dans le passage : « entrailles », « taille », « torse », « buste », « fronts », « pieds ». On

49. « [C]orbeille », « beaux fruits d'amour », « Mon sein brûle et m'entraîne ! / Ah ! qu'il s'enfle, se gonfle et se tende, ce dur / Très doux témoin captif de mes réseaux d'azur... » (H1, 103). Il ne s'agit pas d'un soutien-gorge azuré, mais simplement du réseau des veines claires sous la peau laiteuse.

remarque alors que ces notes ne se rapportent plus seulement au sémantisme de n'importe quel « arbre », puisque l'ébauche de thème ainsi constituée réfère bel et bien à un corps humain, non plus à un simple arbre. C'est pourquoi on peut conjecturer que ces notes ont été écrites dans l'après-coup, avec la Parque en vue et en complément naturel du dilemme qu'elle évoque. C'est à cet endroit que se nouent effectivement les deux textes, dans un travail où « Renaissance » et *La Jeune Parque* sont consciemment mis en rapport — rapport facilité par les potentiels sémantiques que nous venons de relever.

On arrive ainsi peu à peu à une figure de personnification masculine de l'arbre, ou des arbres, en jeune être : torse, pieds et front de la Parque sont superposables aux pieds dans l'eau, tronc et rameaux de l'arbre, dont nous avons noté la position médiatrice entre l'abstrait général, condensé par le printemps, et le concret particulier, la Parque et son corps sur une plage.

Cependant, on rencontre dans ce court texte une confirmation supplémentaire. Ces notes rapides révèlent aussi l'actualisation d'un deuxième taxème, /esprit/ : comme la Parque, dont il partage la jeunesse, l'arbre est animé, il « rêve », « pense », ils « se souviennent ». La fusion entre les deux membres de la métaphore naissante est telle qu'on a l'impression que Valéry a du mal à décider qui fait quoi : « l'arbre rêve » est immédiatement suivi de « Elle se rêve ». L'inanimé s'anime, comme en même temps l'animé se chosifie. L'influence réciproque et de terme sur terme illustre bien qu'une équivalence métaphorique se met en place.

Afin de nous en tenir, de manière visuelle, à l'importance capitale de « Renaissance » et de ces notes, nous avons établi le relevé suivant qui permet de visualiser la teneur lexicale et sémantique de ces quelques lignes par rapport au texte final — qui ne sera terminé que quelques mois plus tard.

Comparaison sémantique et lexicale

« Renaissance » et ses notes

La Jeune Parque

nouvelles jeunesse /// leur jeunesse	Écoute... N'attends plus... La renaissance année A tout mon sang prédit de secrets mouvements: Le gel cède à regret ses derniers diamants... Demain, sur un soupir des bontés constellées, Le printemps vient briser les fontaines scellées: L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...
fleuve	Les arbres regonflés et recouverts d'écailles Chargés de tant de bras et de trop d'horizons, Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons, Montent dans l'air amer avec toutes les ailes De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles... N'entends-tu pas frémir ces noms aériens, O Sourde !... Et dans l'espace accablé de liens, Vibrant de bois vivace infléchi par la cime, Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime, La flottante forêt de qui les rudes troncs Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
boivent la profondeur entrailles/tailles	Les arbres regonflés et recouverts d'écailles Chargés de tant de bras et de trop d'horizons, Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons, Montent dans l'air amer avec toutes les ailes De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles... N'entends-tu pas frémir ces noms aériens, O Sourde !... Et dans l'espace accablé de liens, Vibrant de bois vivace infléchi par la cime, Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime, La flottante forêt de qui les rudes troncs Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
Les arbres regonflés et recouverts d'écailles Et brûlant de verdier jusques à l'horizon Meuvent sur le soleil leur entière toison, Montent dans l'air amer avec toutes les ailes De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles l'appel de leurs fronts mille, par milliers	Les arbres regonflés et recouverts d'écailles Chargés de tant de bras et de trop d'horizons, Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons, Montent dans l'air amer avec toutes les ailes De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles... N'entends-tu pas frémir ces noms aériens, O Sourde !... Et dans l'espace accablé de liens, Vibrant de bois vivace infléchi par la cime, Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime, La flottante forêt de qui les rudes troncs Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
Aux plus jeunes des vents livrent d'amples batailles rameaux	Aux déchirants départs des archipels superbes, Un fleuve tendre, ô mort, et caché sous les herbes ?
Ils versent à l'azur à travers mille troncs Et par tous les rameaux suprêmes de leurs fronts Et leurs fronts frissonnants chargés de leurs rameaux A l'azur, à la nue, aux images superbes.	
Un fleuve tendre, immense, et vague sous les herbes	

On voit effectivement que la colonne vertébrale constituée par les rimes se maintient. Ce n'est pas aller trop vite, quant à cette étape de la composition, que de signaler qu'il ne reste plus qu'à intégrer le matériau sémantique, abondant et déjà quasiment tout donné, à la déixis de *La Jeune Parque* — ce que fait Valéry en entant « Renaissance », par la vision métaphorique des notes, au neuvième état du poème. Ainsi la Parque prend-elle tout le discours en charge, au présent gnomique, stabilisant un temps et un lieu uniques. Dans un second mouvement, il sera opportun d'insérer le texte ainsi obtenu dans le contexte événementiel du poème, ce qui explique que la transition des premiers vers du passage ne rencontre pas d'équivalent immédiat dans « Renaissance », bien qu'elle en constitue une explicitation qui ne surprend nullement. Valéry va ainsi

contextualiser le passage en lexicalisant le pantonyme « printemps » (« Demain... ») et en mentionnant préalablement les bruits qu'il apporte (« Écoute... », « N'entends-tu pas »), qui surprennent la jeune femme.

C'est par ce cheminement sémantique un peu tortueux mais cohérent que l'on arrive virtuellement à l'état final, et que l'effort de Valéry peut désormais se porter ailleurs, sur des préoccupations harmoniques premières, ou carrément sur d'autres passages de *La Jeune Parque*, comme par exemple sur les fameuses transitions qui lui auraient donné tant de fil à retordre ⁵⁰.

11. Le onzième état du texte voit apparaître une dernière hésitation sur le titre, « Ile ». Comme Valéry n'aimait pas ce titre que lui avait suggéré Pierre Louÿs, il revint sur sa décision par la suite. Les modifications apportées à cet état par rapport au dixième sont mineures en ce qui a trait au matériau sémantique : ils concernent surtout la ponctuation.

12. et 13. Les ajouts et modifications des deux états suivants du poème n'altèrent pas la métaphore concernée.

⁵⁰. Cet aveu montre à quel point la vraisemblance du texte censément improvisé par la conscience est délicate à créer dans une poésie qui se veut aussi coulée, mélodique et thématique, que possible. La genèse de ces transitions fournirait des renseignements précieux sur les artifices sémio-techniques des « *unspeakable sentences* » qu'a étudiés la linguiste américaine Anne Banfield.

14. Ce travail génétique voit finalement l'accouchement du texte suivant. Il s'agit du quatorzième état du texte, dans son édition *ne varietur* dédiée par Valéry à André Gide, en 1917 ⁵¹.

Écoute... N'attends plus... La renaissante année
À tout mon sang prédit de secrets mouvements :
Le gel cède à regret ses derniers diamants...
Demain, sur un soupir des bontés constellées,
Le printemps vient briser les fontaines scellées :
L'étonnant printemps rit, viole... On ne sait d'où
Venu ? Mais la candeur ruisselle à mots si doux
Qu'une tendresse prend la terre à ses entrailles...
Les arbres regonflés et recouverts d'écailles
Chargés de tant de bras et de trop d'horizons,
Meuvent sur le soleil leurs tonnantes toisons,
Montent dans l'air amer avec toutes les ailes
De feuilles par milliers qu'ils se sentent nouvelles...
N'entends-tu pas frémir ces noms aériens,
O Sourde !... Et dans l'espace accablé de liens,
Vibrant de bois vivace infléchi par la cime,
Pour et contre les dieux ramer l'arbre unanime,
La flottante forêt de qui les rudes troncs
Portent pieusement à leurs fantasques fronts,
Aux déchirants départs des archipels superbes,
Un fleuve tendre, ô mort, et caché sous les herbes ?

Un rapide commentaire s'impose cependant. On trouve enfin pleinement développé et explicitement mentionné les mots-thèmes de la nouvelle année, du printemps, de la renaissance. Mais l'isotopie /liquide/ qui se met en place ici constitue une intersection supplémentaire entre le changement naturel et le changement corporel : le « sang », comme le « gel », la neige (« candeur » qui ruisselle) et l'eau des fontaines, répond au stimulus printanier. Ce ruissellement prend, on notera, la terre aux « entrailles », région aussi sollicitée chez la Parque qui enchaîne avec les évocations phalliques — les troncs cette fois « vibr[ants] » et « infléchi[s] ». Les classèmes du corps restent nombreux, et développent ici une isotopie spécifique à dimension priapique dont l'algorithme rappelle le coït

⁵¹. Reproduit par Octave NADAL, *op. cit.*, p. 121-122.

interrompu. Dans l'ordre : « sang », « mouvement », « viole », « entrailles », « regonflés », « bras », « toison », « frémir », « vibrant », « fleuve tendre »⁵². On peut porter un regard nouveau sur le corps tel qu'il est vu par Valéry en notant que par ce sujet est amenée la thématique du changement (« ne... plus », « renaissante », « mouvements », « derniers », « briser les... scellées », « viole », « regonflés », « meuvent », « montent », « nouvelles », « départ ») inhérente au renouveau printanier⁵³.

On lit donc, dans ce dernier état du texte, un *carpe diem* cosmique qui tisse des liens d'équivalence, sur le plan métaphorique, avec l'éveil sexuel de la jeune Parque. Ici, ce qui fait tout l'intérêt dramatique et idéologique du topos, c'est que l'héroïne résiste à la chair : elle s'encourage (« n'attends plus »), se morigène (« Sourde »), soupèse la tentation (« trop », « contre les dieux »), la valorise négativement (« regret », « amer », « accablé », « fantasques », « déchirant », « mort ») — ce qui donne au morceau un rôle capital dans l'argument du poème total. Enfin, risquons-nous à l'allégorie, une dernière valeur de la métaphore de l'arbre dans le poème complet, même si cela peut prêter à sourire : les pieds et les racines, toutes parties basses du corps, sustentent « pieusement » sa cime, l'esprit, qui seul est fertile — de discours — puisque le corps est de toute façon condamné à demeurer vierge⁵⁴. La Parque opte pour la sagesse, mais après le « Printemps », en toute connaissance de cause :

52. Ajoutons-y l'iconicité rythmique des sons suggérant un han-han : « N'attends plus... La renaissante année / À tout mon sang prédit de secrets mouvements : / Le gel cède à regret ses derniers diamants... ».

53. Ces observations à partir de la genèse du passage apportent par conséquent une mise en perspective des rapports entre l'arbre, la vitalité et l'érotisme dans l'imagination valéryenne. Ned BASTET, *La symbolique des images dans l'œuvre poétique de Valéry*, Aix-en-Provence, Annales de la Faculté des lettres, coll. Travaux et mémoires, n° 24, 1962, p. 42-47 avait été le premier à les aborder. Pierre LAURETTE, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1967 l'a développé sans paraître remarquer ces dimensions.

54. Nous n'abondons pas dans le sens de Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966 [1953], p. 227 quand il écrit : « la jeune Parque représente une conscience à la merci d'un corps ».

« Je n'accorderai pas la lumière à des ombres,
Je garde loin de vous l'esprit sinistre et clair...
Non ! Vous ne tiendrez pas de mes lèvres l'éclair !... »
(H1, 104).

3. Prolongements génétiques

« [S]es poèmes atteignent à l'être ; il les a bâtis comme des édifices, non pas expectorés comme des quintes hasardeuses de langage ». Jacques Charpier, « Un adorateur secret du néant », *Lettres nouvelles* 62-66 (juillet-décembre 1958), p. 243.

L'approche génétique adoptée dans ce travail sur l'évolution du sens à travers divers brouillons a montré la densité figurative d'un passage qui est presque toujours commenté avec une certaine gêne, s'il est abordé du tout : on aura du moins constaté qu'il introduit un thème audacieux — celui du corps — dans l'argument du poème, en liant Parque et printemps. D'abord par une simple collocation de Parque et de feuille, avant leur fusion, puis par l'introduction d'un arbre qui la représente iconiquement, avant qu'un texte plus ample en développe leurs rapports en une vision unitaire d'un printemps métaphorisateur. Nous considérons que l'investigation sémantique micro-génétique pratiquée ici est la meilleure ancillaire de l'objectivité critique, car elle permet de contourner prévention et pusillanimité⁵⁵. L'incarnation de la jeune femme est, on l'a vu, le

⁵⁵. Sans pour autant donner dans les manières ostrogotes d'Albert SONNENFELD, « Les méandres d'Eros », *Littérature moderne* 2 (1991), p. 141-149. Ce critique voit la tige d'un vieux « roué » dans « La fileuse », qui lui offre sa rose, et continue avec des « freudaines » douteuses du genre « Ouvrez-moi votre temple » et « Le feu amour m'habite ».

fruit d'un lent et long travail de formulation et de figuration dont les étapes sémantiques sont révélatrices de préoccupations conséquentes — et d'une certaine délicatesse — de son auteur. Justement, le mouvement génétique commenté ci-dessus montre qu'il n'y a pas d'incompatibilité foncière entre célébration et cérébration.

Il nous semble plus notable, pour l'histoire du poème, que ce passage sur le « Printemps » — ou « *Primavera* » — fait advenir et justifie le titre et la *persona* de ce classique. C'est par l'exploitation de certains éléments que nous y avons relevés en en retraçant la genèse qu'est unifié le reste du poème : le passage sur les îles en dérive directement, par exemple ; la rosée donne lieu au passage inaugural de la larme ; la virginité et ses regrets introduisent un élément dialogique qui se fait récurrent ; l'appel des sens se développe dans le passage sur le serpent qui pourrait la mordre, et rappelle le tentateur d'Ève... Tous morceaux, il faut le souligner, qui se mettent en place *après* le dixième état du « Printemps »⁵⁶. Poème du changement de la conscience, *La Jeune Parque* est aussi le lieu d'apparition d'une thématique spécifique qui s'illustre dans tous ces thèmes particuliers. Dans le contexte du poème, ce passage construit peu à peu une isotopie de la résistance à la tentation du sensible, de la glorification ambiguë du physique, bien substantiel et douloureux, qui contrebalance l'idéalité du dilemme philosophique de la conscience de soi et de ses affres. Cette isotopie déborde largement dans tout le poème une fois que le « Printemps » est constitué.

C'est toutefois dans l'évaluation globale des textes que cette micro-génétique sémantique peut se rendre le plus utile : elle semble être appelée à jouer un rôle essentiel dans la critique de la poésie de Valéry, car elle permet

56. Ce qui tendrait à bémoliser l'hypothèse de la rédaction séparée de fragments autonomes raboutés par la suite. La fragmentarité avérée n'interdit pas la circulation des représentations sémantiques entre des parties textuelles noyautées autour de thèmes principaux relativement indépendants.

d'accéder à la naissance de certains « lieux communs » — part, comme le corps, vile — qui hantent la critique valéryenne depuis qu'elle est constituée. Cette approche empirique permet en l'occurrence de redimer le fond d'un texte qui se veut imprécis et polyvalent plus qu'obscur, ouvert aux possibles de plusieurs lectures, et trop rarement mis de l'avant par son auteur. Cet état de fait nous semble avoir créé des malentendus mineurs, et comme partout des interprétations tendancieuses ou carrément contraires au donné des textes, et plus gravement quelques mythes valéryens qui ont encore la vie dure. En effet, peut-on encore parler, à propos de ce poème, de « drame de l'intellect » après avoir observé avec quelle concentration sémantique le passage sur le « Printemps » se met en marche, avec quelle lenteur et quel souci la figuration naît — sans le moindre drame d'ailleurs ? On est bien obligé, de constater par le menu que l'Ange, le pape de l'Intelligence, se double d'un sensualiste, et que les deux faces d'une pensée ne sont pas simplement campées en opposition tranchée, l'une déni de l'autre ⁵⁷.

Une lecture méta-poétique du passage reste possible elle aussi, si l'on tient à l'approfondir. En ce qui concerne *La Jeune Parque*, le poème fait naître une personne fictive fluctuant au gré de sa fortune génétique, et avec elle son propre texte. Le signifiant du texte, réceptacle d'une jeune femme imaginaire, ce que nous dit le titre qui le désigne, est aussi une substance qui véhicule sa pensée, la retransmet en direct, avec une certaine vraisemblance psychologique au niveau formel. Or la genèse du texte est ici à relier de manière forte à ce que cette pensée surgit de et porte elle-même sur la genèse de la forme d'un être, comme si le texte apportait une réflexion en filigrane sur ce qu'il devient et ce qu'il est. On

⁵⁷. Confer l'étude de Ned Bastet précédemment citée qui a fort bien analysé et documenté les valeurs proprement valéryennes de cette dichotomie facile. Rappelons une boutade de Valéry qui en joue : « La cause de la dépopulation est claire : c'est la présence d'esprit. [...] Il faut perdre la tête ou perdre la race » (H2, 208-209). « Le bilan de l'intelligence » (H1, 1058-1083) travaille le plus sérieusement du monde à la démonter en partie.

touche en ceci, par-delà la simple thématique, à un autre plan interprétatif du texte : de fait, l'incarnation de la pensée, sa fixation dans le texte écrit, trahit la pureté virginale des essences (la jeune Parque), celle de la poésie pure et d'une conscience toujours mêlée et toujours mobile en particulier. La résistance de la vierge à la tentation charnelle traduit peut-être l'ambiguïté de toute démarche poétique : on ne saurait atteindre à la poésie sans objectification dans du matériel, vu que la pensée fluente, comme la poésie, ne se fixe que par un artifice dans lequel son essence idéale est trahie. Mais cette fixation, traduction, trahison en constitue la seule expression possible ⁵⁸. Remonter aux sources, recouvrer les étapes de l'avènement du poème, c'est donc entrevoir ce primat de l'entreprise poétique que synthétise la figure de la Parque, une vierge littérature qui sait mal se définir, et juger sur pièces ce que réalise une mystique de l'écriture qui privilégie l'ouverture et la suggestion, le flou et le multiple. C'est parce que ces origines permettent d'observer une conscience à l'œuvre, avec son dynamisme moteur, là où le texte final laisse mal deviner à partir des traces qu'il laisse la labilité du processus d'écriture.

Précisément que se fait-il dans ce mouvement génétique ? Quelle est, dans ses grandes lignes, la méthode ? Nous y voyons deux directions.

En ce qui touche l'utilisation de la métaphore tout d'abord, une spécificité valéryenne se laisse voir et elle ressort très bien quand on prend comme point de comparaison la poésie de Mallarmé ⁵⁹. Deborah Aish ⁶⁰ a souligné comment

⁵⁸. On relèvera avec bonheur la dette valéryenne envers le traitement mallarméen de la virginité, virginité qui traduit souvent une idéalité poétique — *Hérodiade*, le cygne de « Le vierge, le vivace... », le cadavre de « Victorieusement fui... », etc.

⁵⁹. Bruce PRATT, « Mallarmé et Valéry, rêveurs d'astres », *Littérature moderne 2* (1991), p. 151 note que si la relation biographique et critique entre les deux hommes est célébrissime (voir : Henri MONDOR, *L'heureuse rencontre de Valéry et Mallarmé*, Lausanne, Guilde du livre, 1947), il n'existe à ce jour aucune étude sur les influences d'œuvre à œuvre particulières entre les deux poètes. Albert HENRY, « Valéry a-t-il emprunté à Mallarmé son vocabulaire poétique ? », *Synthèses 22* : 258-259 (décembre 1967), p. 73-80 demandait déjà : « La dette est reconnue, mais quelle en fut l'exacte nature ? » et concluait, après l'étude d'une poignée de mots : « le reste sera peut-être pour plus tard ». Hartmut KÖHLER, *Poésie et profondeur*

dans ses poèmes de maturité Mallarmé avait perfectionné une technique toute particulière d'orchestration des « idées harmoniques » (189), des « métaphores harmoniques qui soutiennent l'image centrale » (193) et s'enchevêtrent avec les retours de motifs et contrepoints musicaux ⁶¹. Les métaphores se font aussi plus cérébrales et abstraites dans les années 1880 et 1890 chez Mallarmé alors que dans les premiers poèmes celles-ci étaient simplement fades ou excentriques (163). En gros, une évolution parallèle est perceptible chez Valéry : le « *Printemps* » est aux antipodes de la banalité figurative, voire parfois presque descriptive, des épures symbolistes de jeunesse. Mais on peut mal taxer le passage en question ici d'abstraction ou de cérébralité, ce qui signale par rapport à la technique de Mallarmé une première différence capitale ⁶². Le souci du concret se montre aigu dans le choix et l'étoffement des véhicules, ce d'autant plus que la teneur abstraite des métaphores arborées n'évince nulle part ce qu'elles montrent ; l'allégorie de l'éveil, printanier et sexuel, est résolument ancrée dans le tangible. On touche en cela la seconde grande démarcation qui se fait jour dans cette figuration dont Valéry fait l'apprentissage par rapport à la technique

sémantique dans « *La Jeune Parque* » de Paul Valéry, Nancy, Idoux, 1965, p. 26-28 et Paul Valéry. *Poésie et connaissance. L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, trad. Colette Kowalski, Paris, Klincksieck, 1985, p. 100-106 sont deux heureuses exceptions. Dans ses travaux, Judith ROBINSON-VALÉRY s'interroge plutôt sur les projets d'écriture possibles et avortés : « Mallarmé, le "père idéal" », *Littérature* 56 (décembre 1984), p. 104-118. « Le "drame" de l'esprit : Mallarmé et Valéry », *Littérature moderne* 2 (1991), p. 53-61. « Valéry face à la mort de Mallarmé : de l'impossible prose à la poésie », *Genesis* 2 (1992), p. 61-79.

⁶⁰. Deborah A. K. AISH, *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1938.

⁶¹. Cela nous paraît exact en ce qui concerne la grande majorité des poèmes des années 1880 et 1890. Quelques tentatives allant plus loin — justement en direction de la spécificité valéryenne — n'ont pas été relevées par Aish : le « *Salut* » de 1893, le « *Tombeau de Charles Baudelaire* » de la même année, « *Toute l'âme résumée...* » de 1895, et bien entendu le *Coup de dés* de 1897.

⁶². Le véhicule reste assez commun et *en commun* cependant : la lumière, les couleurs, le féminin, le monde antique, la nature...

mallarméenne⁶³. La métaphore de l'orchestration musicale des thèmes paraît mal adaptée à propos de *La Jeune Parque*, comme à propos des poésies ultérieures. Ce passage du « Printemps » montre plutôt par sa genèse l'agrégation, à niveau égal, de diverses problématiques à une figuration unique⁶⁴. Un tableau avec jeune femme hésite au début entre la représentation de celle-ci et celle du cadre arboré, de là sémiotise une osmose entre elle et ces arbres, avant que l'éveil printanier attire une thématique sexuelle (ou vice versa), dialectisée par la virginité de sa protagoniste. Le passage atteint est concurremment marqué par toutes ces dimensions, sans qu'on ait de réelle prédominance d'un thème sur ses accessoires : le cycle de l'eau figure plus d'un autre aspect. Si technique orchestrale il y a chez Valéry, c'est tout banalement parce que plusieurs instruments donnent de leur voix en même temps et se confondent une profonde unité sémantique⁶⁵. Il s'agit premièrement d'un art du simultané. Cette double différence par rapport au maître, qui s'établit pleinement dans ces années de labeur, nous apparaît comme la conquête d'une identité poétique qui concilie toutefois les préceptes d'oblicité suggestive de la rue de Rome.

⁶³. Il convient de citer ici un texte postérieur des *Cahiers*, en 1922 : « Les métaphores causent une joie d'enfant... J'ai observé sur moi-même qu'on peut se dresser à en trouver comme on apprend à casser des pipes au pistolet » (CNRS8, 567. R2, 1010). Cet apprentissage ne viendrait-il pas avec le travail des années 1915 et 1916 — « le véritable bénéfice tiré par moi de cette *Parque*, réside dans des observations sur moi-même prises pendant le travail » (1917. H1, 1621), « mon principal bénéfice est dans les remarques faites au cours de ce long travail » (1927. H1, 1622) ?

⁶⁴. Stefano AGOSTI, « Anagrammatismo e anasemie nella "Jeune Parque" », *Sigma* 13 : 2-3 (1980), p. 219-237 parle de nœuds, de réseaux, de superposition et d'anasémie à propos de l'ouverture du poème. Hartmut KÖHLER, *Poésie et profondeur sémantique dans « La Jeune Parque » de Paul Valéry*, Nancy, Idoux, 1965, p. 7-17 a très perspicacement tenté d'expliquer cette convergence sémantique valéryenne sous le nom de « recharge sémantique ».

⁶⁵. On lira avec profit une étude ancienne qui constitue une des exégèses systématiques des plus remarquables : Hans SØRENSEN, *La poésie de Paul Valéry. Étude stylistique sur « La Jeune Parque »*, Aarhus, Universitetsforlaget, 1944.

En ce qui touche au progrès du sens dans ce passage, on note la force de l'influence des potentiels sémantiques qui orientent l'écriture du poème⁶⁶. Des chaînes associatives, contrastives ou analogiques se développent d'un brouillon au suivant et fixent une thématique qui se perpétue dans son propre élan⁶⁷. Ainsi : <feuille - frémir - trembler - douleur>, ou <feuille - tige - arbre - bois - forêt>, ou encore <diamants - couler - semence/lait/sang - source - verser - fleuve>. Une feuille devient à travers les manuscrits une forêt, une goutte de rosée un fleuve. L'eau se fait elle-même lait, puis semence (par latescence commune), et sang (par sa fonction biologique) bien qu'on n'ait pas un instant complètement quitté le monde végétal ; bue, elle coule, fertilise et donne la vie. Le travail génétique montre qu'en effet le poète utilise les ressources d'un dictionnaire analogique, probablement internalisé plus que relié⁶⁸. Pensons d'ailleurs à ce que Valéry avait pu avancer quant aux relations « rationnelles », et à leur mise en place presque spontanée à la faveur du hasard qui guide l'attention flottante de « proche en proche » (aussi H2, 1320). Nul besoin de

66. Comme celle du roman d'ailleurs, que l'on pourrait à tort croire tout organisé autour d'un personnage ou d'une causalité. Voir : Henri MITTERAND, « Le méta-texte génétique dans les *Ébauches* de Zola », *Genesis* 6 (1994), p. 48-49.

67. « Tout écrivain sait bien que le travail d'écrire consiste dans le détail, à essayer des opérations assez peu nombreuses — qui sont en général des substitutions — ou des transformations simples. On peut préciser beaucoup ces opérations » (1903-1904. C6, 168-169). Un des premiers critiques à s'être penché sur les brouillons de *La Jeune Parque* écrit dans la même veine : « Il s'agit d'atteindre par combinaisons, substitutions, réductions, à l'expansion la plus grande des mots dans leur double fonction signifiante et délectable. [...] On assiste [...] à une sorte de végétation ou de prolifération de mots appelés les uns les autres par des relations de similitude ou d'opposition », Octave NADAL, « Les secrets du laboratoire », dans *Les critiques de notre temps et Valéry*, sous la dir. de Jean Bellemin-Noël, Paris, Garnier frères, 1971, p. 169 (Nadal avait traité de ces chaînes associatives dans les années 1950 sous le nom de « palettes »). On relève la réapparition du vocabulaire des opérations du premier Système.

68. Le travail sur les dossiers génétiques des poèmes de Valéry (notamment les « Fragments du Narcisse » — voir Nicole CELEYRETTE-PIETRI et Huguette LAURENTI, « L'écriture en acte », dans *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, sous la dir. de Jean Levailant, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, p. 27-49) a conduit Celeyrette-Pietri à une recherche unique en son genre et pourtant d'une importance tout à fait primordiale pour la genèse : Nicole CELEYRETTE-PIETRI, *De rimes et d'analogies. Les dictionnaires des poètes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985.

recourir au lourd arsenal de l'inconscient pour expliquer ce glissement du sens : les liens sémantiques immanents suffisent à eux seuls à déterminer les directions d'une telle écriture ⁶⁹.

Cette concentration sur le sens justifie à nos yeux une autre évolution dans la poésie valéryenne : les poèmes de cette période se font sensiblement plus longs, dans l'ensemble. L'expansion du sens par l'exploitation du sémantisme propre à quelques domaines, tout comme le cumul des métaphores ⁷⁰, fait rapidement déborder le texte hors de son espace plus restreint d'antan. Aussi le projet de taille mineure de *La Jeune Parque* devient-il un poème de cinq cent douze vers : une quantité significative de travail sur les brouillons, qui dérapent pareillement, va de pair avec une telle amplitude. D'autres poèmes de *Charmes* dépasseront leur cadre choisi de la même manière. Relevons que si une majorité des textes de jeunesse sont des sonnets ⁷¹, seuls douze des vingt-et-un poèmes de *l'Album*, et seulement six sur vingt-et-un en sont encore dans *Charmes*. Il y a certainement là une volonté d'exploiter d'autres formes, après avoir bien varié sur un patron reconnu, ou peut-être une lassitude vis-à-vis de la *rigor mortis* de

69. Suffisent — mais la cohérence locale y entre au titre du nécessaire. En cela le sens n'est finalement pas beaucoup plus libre de contrainte que le plan rythmique ou prosodique. Il part d'un choix substantiel, et demande ensuite à être mis en forme lui aussi. Pour une opinion divergente, en faveur de l'inconscient : Serge BOURJEA, « "Là marche la mer..." ». Lecture d'un prélude valéryen », dans *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französische, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, sous la dir. d'Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 183-195. On se rappelle que ces « réseaux associatifs » valéryens fondent la démarche de la psychocritique. Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], p. 84-87. Mauron relève d'ailleurs l'association « frémissement de feuille »-eau-boire-lait-sein (*op. cit.*, p. 94-96).

70. Régine PIETRA, « *La Jeune Parque* : "mon drame lyrique" », dans *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Champion, 1992, p. 53 a judicieusement signalé comment l'arbre du « Printemps » est d'abord poisson (« écailles »), puis homme (« bras »), ensuite bouc (« toison »), oiseau (« ailes »), et navire (« flottante ») — tout un Léviathan, une « véritable arche de Noé » qui appareille !

71. Trente des trente-quatre (sans compter trois poèmes en prose) reproduits en note par Hytier (H1, 1573-1602).

la forme fixe ⁷². Néanmoins, la désaffection croissante pour le sonnet doit être mise en relation avec une réorientation dans le projet d'écriture tel qu'il se voit à l'œuvre dans le passage du « Printemps ». Il ne s'agit plus pour Valéry de ciseler une pièce fixe par une technique où les préoccupations sonores sont premières souvent au risque de l'inanité. Du reste, il a déjà appris à fourbir la rime et le rythme et sonner faire ailleurs l'allitérative lallation, donc peut porter son effort ailleurs. Le processus d'écriture qui tend à approfondir un champ analogique, à greffer métaphore sur métaphore, crée des textes polysémiques mais aussi des poésies que ne contient plus la page ⁷³. Il est tout à fait révélateur que cette nouvelle tendance soit aussi bien illustrée par le passage du « Printemps » qui déborde et absorbe un autre texte, qu'il développe encore. On est déjà en route, avec ce travail de la signification dans le manuscrit, vers les extases de la « Pythie ».

En guise de conclusion à ces remarques génétiques, étayons brièvement les généralisations faites ci-dessus à partir d'un seul passage. Toutes les directions données par la métaphore que nous venons de signaler se retrouvent en effet dans la genèse d'un autre poème, « Été » (H1, 85). Et des recherches ultérieures sur d'autres dossiers génétiques confirmeront peut-être ce que nous avançons dans les lignes qui précèdent.

⁷². Nous tendons à relativiser les conclusions strictement mélodiques de Jean Hytier, qui ne prend pas pleinement la mesure du nombre des sonnets irréguliers et des « libertés » parmi les sonnets de *Poésies*. Jean HYTIER, « L'esthétique valéryenne du sonnet », *Australian Journal of French Studies* 6 : 2-3 (mai-décembre 1969), p. 326-336.

⁷³. Jean HYTIER, *op. cit.*, p. 330-331 note à deux pages d'intervalle (sans relier une chose à l'autre) comment, en 1890, Valéry avoue à Mallarmé sa préférence pour la forme courte et concentrée ; et comment en 1917 il oppose sonnet et poème, à l'avantage de ce dernier, pour défendre le « papillotement des images » : « le poème doit se fuir, et revient difficilement sur soi-même ».

1. On voit tout d'abord dans la première version publiée d'« Été », en 1896, les traces de la forme du sonnet : le vers treize (« Mais...») marque le début d'un autre mouvement dont l'intervention fait penser à la forme du sonnet élisabéthain, en l'occurrence irrégulier, puisque le poème en dépasse le cadre. « Été » est repris sans modification dans l'*Album* en 1920. Mais l'édition de *Poésies* de 1942 lui ajoute six strophes de quatre vers, en exploitant d'autres potentiels sémantiques que révèlent les manuscrits (H1, 1566). Expansion similaire, donc.

2. Les tout premiers tâtonnements du poème, ignorés par Bellemin-Noël qui fait pourtant fort grand cas de l'avant-texte ⁷⁴, montrent qu'il se met en place à partir d'une rêverie analogique sur l'eau et la chute des corps (1894. CR1, 85 et 440n.85). Valéry a ensuite représenté graphiquement cette évolution du sens dans une page des *Cahiers*, après la publication du poème, probablement à titre de modèle (1897-1900. CR3, 467). Cette page des *Cahiers* vise justement à développer la « logique imaginative » que Valéry a identifiée dans l'imaginaire métaphorique : les « mots-repères [sont] enchaînés les uns aux autres selon la logique de l'association d'images » (CR3, 611-612n.467.1). Le travail de Florence de Lussy sur les rapports entre théorie imaginative et poésie analogique convaincra de la présence de ces chaînes associatives dans les brouillons d'« Été » ⁷⁵. La progression du texte à travers les brouillons s'appuie de la même manière sur les potentiels sémantiques d'un générateur.

⁷⁴. Jean BELLEMIN-NOËL, « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : "Été" de Valéry », dans *Essais de critique génétique*, sous la dir. de Louis Hay, Paris, Flammarion, coll. Textes et manuscrits, 1979, p. 103-149.

⁷⁵. Florence de LUSSY, « Paul Valéry de la théorie au poème. Un va-et-vient », *Texte 7* (1988), p. 151-170 (voir notamment les formes répertoriées p. 166).

3. Dominique Maingueneau a bien montré à partir des brouillons d'« Été » comment les glissements polysémiques, notamment ceux d'un couple métaphorique, donnaient naissance à un texte comportant de « multiples réseaux de sens connexes » et « registres qui se développent de concert » ⁷⁶. Jeannine Jallat a aussi étudié un phénomène corollaire dans le jeu sémantique des deux premiers brouillons d'« Été », loin des préoccupations métriques ⁷⁷. La tendance de la genèse porte les textes vers une prolifération des interrelations sémantiques, notamment par le truchement des métaphores.

⁷⁶. Dominique MAINGUENEAU, « Sur les brouillons d'un poème de Valéry », *Langages* 17 : 69 (mars 1983), p. 64.

⁷⁷. Jeannine JALLAT, « Traversées génétiques », *Littérature moderne* 2 (1991), p. 134. Voir aussi l'étude plus étoffée des vingt états de la première strophe d'« Été » qui permettra de noter une polysémie croissante : Jacques ANIS, « Les réécritures et la signifiante dans les brouillons des poèmes de Valéry », *Texte* 7 (1988), p. 171-188. Observons que si Anis est convaincu d'observer le signifiant (dans sa disposition graphique, sa sonorité) il étudie bien souvent la composante tactique de la sémantique.

4. Aspects d'un imaginaire poétique

« The philosopher showeth you the way, he informs you of the particularities, as well of the tediousness of the way, as of the pleasant lodging you shall have when your journey is ended, as of the many by-turnings that may divert you from your way. [...] The poet] doth not only show the way, but giveth so sweet a prospect into the way, as will entice any man to enter into it. Nay, he doth, as if your journey should lie through a fair vineyard, at the first give you a cluster of grapes, that full of that taste, you may long to pass further. He beginneth not with obscure definitions, which must blur the margins with interpretations, and load the memory with doubtfulness ; but he cometh to you with words set in delightful proportion, either accompanied with, or prepared for, the well enchanting skill of music ».

Sir Philip Sidney, *The Defense of Poesy*, dans *The Norton Anthology of English Literature*, 5e édition, vol. I, sous la dir. de M.H. Abrams, New York, W.W. Norton, 1986, p. 513.

Il est impossible de clore ce chapitre sur le « Printemps » sans aborder ses apports à l'imaginaire poétique valéryen, non plus à une manière d'écriture. Nous serons bref sur ce point et nous bornerons à mentionner quelques textes car il y aurait dans ces derniers matière à une longue étude.

La présence manifeste du corps dans les manuscrits des premiers poèmes du siècle a déjà été dite par Robinson-Valéry⁷⁸. Et il est possible d'en détailler une illustration assez ample dans le passage du « Printemps » que nous avons étudié. On remarque toutefois que la problématique du corps est de fait abordée de biais, par l'image de l'arbre, qui est à son tour investie des dimensions sémantiques, une contamination métaphorique si l'on voudra, de l'animé⁷⁹. Si ce

⁷⁸. Judith ROBINSON-VALÉRY, « La genèse poétique chez Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina*, Aoste, Schena, 1982, p. 244.

⁷⁹. Pierre GUIRAUD, *Langage et versification dans l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 176 note que six fois sur trente-trois dans les poèmes de Valéry le mot « bras » est employé métaphoriquement pour désigner les branches de l'arbre. L'arbre parlant

printemps ressemble à un orgasme, cet arbre à un humain, l'éveil du monde végétal par l'eau et la joie cosmique qu'il apporte sont aussi comparables à l'éveil de l'esprit : avec la connaissance physique vient la connaissance tout court. On a donc au moins trois directions de lecture possibles : celle du référent mondain (l'arbre, le printemps), celle métaphorique du corps (la jouissance physique) et celle allégorique de l'esprit (la découverte, le dégel-éveil de l'esprit vierge). Cette convergence de trois directions de lecture n'est pas due au hasard : elle embrasse le modèle CEM⁸⁰ qui est justement en voie de constitution dans les *Cahiers* de l'époque⁸¹.

Le rapprochement du corps et de l'esprit est sans nul doute dans ces années 1900-1910 un thème valéryen de prédilection. La thématique du changement, comme toujours les aspects inchoatifs de la vie de l'esprit chez Valéry étaient déjà, depuis le départ, des thèmes privilégiés de la psychologie des *Cahiers*. Si ces grandes fascinations de la recherche abstraite se combinent pour envahir les poèmes de cette époque du retour public à la poésie, il ne faut pas y voir une simple coïncidence. On note que cette vision de l'esprit se fait toute différente dans sa présentation par rapport à celle des *Cahiers* : l'espace du poème a réclamé un autre type de représentation, métaphorique certes, mais aussi moins désincarnée. Bien entendu la problématique n'est pas résolue sur le

est une figure valéryenne (CR2, 351n.116.2). Guiraud mentionne d'ailleurs que les « sens surimposés ne détruisent jamais les acceptions vulgaires des mots » (p. 177).

80. Autrement noté, quand les variables en sont disjointes, Σ (σομα), Ψ (ψυκη) et Κ (κοσμος). Dans un article sans concessions, Edmund Wilson avait signalé comment « the various strata, "physical, psychological and esoteric," as Francis de Miomandre describes them, are not overlaid one upon the other as in a conventional allegory or fable. They are confused and are always melting into one another — and it is this which makes the obscurity of the poem », Edmund WILSON, *Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, W.W. Norton & Company, 1984 [1931], p. 71. Le chapitre suivant de notre étude vise à déterminer le rôle et les effets de la métaphore dans cette possibilité de lecture sur trois axes simultanés.

81. Nobutake MIURA, « Sommeil et réveil chez Valéry. D'Agathe à La Jeune Parque », *Études de langue et littérature françaises* 38 (1981), p. 72-110 (p. 92-97 sur ce sujet).

mode délibératif ou assertorique de l'essai, plutôt par une réalisation dialectique et dramatique bien plus normale dans un lieu tel que celui du texte poétique. La connaissance est toujours un dilemme, mais au moins Valéry a-t-il découvert une manière de traiter nouvellement d'un problème complexe par une construction sémantique désormais polyvalente et ouverte ⁸². Là où les *Cahiers* des années 1900-1910 deviennent moins procéduriers, la poésie qui leur fait suite s'élargit volontairement, sur cette lancée, à une richesse du sens car elle permet la découverte d'une autre approche du problème d'origine ⁸³. Par ailleurs, les métaphores poétiques cheminent doucement et leur genèse trahit bien mieux la quête suivie, sinon volontaire, d'une représentation protéenne par rapport à la systématique application de modèles creusés à fond mais toujours relancés. On remarque particulièrement dans les métaphores développées dans le « Printemps » que la vie du corps vient exprimer la vie de l'esprit ⁸⁴. Alain ne s'y était pas trompé : « Quand un poète vous semble obscur, cherchez bien et ne

⁸². « *La Jeune Parque* n'est pas une genèse poétique de l'éveil de la conscience, mais une description de l'essence et de la fonction de la conscience en ses phases caractéristiques, reposant sur des analyses et traitée par des moyens poétiques », Hartmut KÖHLER, *Paul Valéry. Poésie et connaissance. L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, trad. Colette Kowalski, Paris, Klincksieck, 1985, p. 190. L'étude, p. 189-281, développe avec brio le détail de ce nouveau traitement à travers *La Jeune Parque*. Voir p. 266-269, sur le « Printemps », où Köhler identifie trois principaux niveaux de lecture — la nature, la sexualité, l'esprit.

⁸³. On en trouvera une démonstration convaincante dans l'étude de « La fileuse » par Léo SPITZER, « La genèse d'une poésie de Paul Valéry », dans *Romanische Literaturstudien. 1936-1956*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, p. 343-352. Quoique se réclamant de la « genèse », cet article est en fait une étude des sources suivie d'un commentaire stylistique. Spitzer démontre néanmoins comment l'analyse du drame de la création (intellectuelle chez Heredia, imputée à la sensibilité naturelle chez Mallarmé) ajoute à ces deux dimensions celle de la « musicalisation des idées » (p. 352).

⁸⁴. Régine PIETRA, « *La Jeune Parque* : "mon drame lyrique" », dans *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Champion, 1992, p. 23-26. On en trouvera les raisons éparses dans trois travaux : Jean WAHL, « Sur la pensée de Paul Valéry », dans *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1952 [1933], p. 77-93 (notamment p. 84-89) ; Pierre-Olivier WALZER, « Introduction à l'érotique valéryenne », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 17 (mars 1965), p. 217-229 et « Fragments d'esthétique », *Australian Journal of French Studies* 8 : 2 (mai-août 1971), p. 230-242.

cherchez pas loin. Il n'y a d'obscur ici que la merveilleuse rencontre du corps et de l'idée, qui opère la résurrection du langage »⁸⁵.

On peut toutefois observer dans le détail que cette vision du corps et de l'esprit à travers le végétal, si elle est une nouveauté poétique en 1917, sera répercutée dans des poèmes de *Charmes*. Car enfin Valéry procède rarement, à partir de là surtout, sans récupérer des personnages, situations et thèmes similaires, de sorte que son univers poétique possède une identité qui n'est que sienne. Même si ce qui est vrai pour un poème l'est aussi pour un autre, tel thème de l'œuvre demande presque naturellement à être mis en rapport avec telle autre illustration, du simple fait de sa récurrence⁸⁶. Ainsi pour cette double métaphore de l'arbre. Ce que nous voyons par cette nouvelle formulation issue de la recherche abstraite, c'est ce que le poème nous propose : un imaginaire arboré, une fantasmagorie du corps fertile, une dramatisation du dynamisme de la connaissance qui convergent synthétiquement en une figure unique⁸⁷.

On relève, au contraire, que l'*Album de vers anciens* comportait peu d'arbres, ou plus exactement que les arbres présents n'y entraient pas à la faveur d'une quelconque raison poétique susceptible de solliciter l'imaginaire, malgré plusieurs pièces situées dans des jardins. « La fileuse », « de feuillage [...] ceinte » s'endort devant un « arbuste » que sa vision transforme en un flou lumineux, et en un brasier — un arbre qui « brûle » (H1, 75). C'est à peu près tout

85. Cité par Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966, p. 184. C'est l'argument du commentaire que fait ALAIN de la dernière strophe de « La pythie », reproduit dans *Les critiques de notre temps et Valéry*, sous la dir. de Jean Bellemin-Noël, Paris, Garnier frères, 1971, p. 164-168.

86. La jeune Parque, par exemple, réapparaît, sous forme de poème personnifié, dans « Le Philosophe et "La Jeune Parque" » ; les divers textes de jeunesse sur Narcisse constituent un monde à soi et sont à mettre en relation avec « L'ange » tardif, et bien entendu avec les « Fragments du Narcisse », etc...

87. Il est possible d'étendre ces remarques à la valence nouvelle des autres éléments : le monde maritime, les images solaires et l'élément aérien sont investis pareillement.

pour la figuration du végétal, car sur les autres pages de l'*Album* les arbres sont présentés collectivement sans être développés : « Baignée » se déroule « dans les jardins tremblants » (H1, 78), « Les vaines danseuses » fuient « dans le bois éclairci [*deux fois*] » (H1, 80), « en ce bocage mort » (H1, 81), « Valvins » présente un « grand bois » (H1, 85), l'« Air de Sémiramis » se fait entendre sur le « parvis [...] des forêts » (H1, 92), alors que le « Bois amical » fait imaginer un lieu vert, intime et moussu par trois délicates touches suggestives (H1, 80), et que « Au bois dormant » ne s'abaisse pas à préciser une apparence à son cadre éponyme (H1, 79). Cela tournait même au cliché pur et simple : dans l'*Album*, on se trouve trois fois « sous les myrtes » — dans « Orphée » (H1, 76), « Les vaines danseuses » (H1, 81), et « Narcisse parle » (H1, 83). Seules quelques images laconiques mentionnaient des arbres individuels dans l'*Album*, toujours clairement vus mais à peine plus qu'esquissés : dans « Épisode », « une feuille meurt » (H1, 84) ; dans « Été », « l'arbre fume et perd quelques oiseaux » (H1, 85) ; et c'est seulement dans « Anne » qu'une palme remue et se fait remarquer plus que de moyenne en fin de texte (H1, 91).

Il en va tout autrement dans *Charmes*, soulignons-le, et dans les œuvres ultérieures d'ailleurs ⁸⁸. « Au platane » (H1, 113) consacre soixante-quatre vers à figurer un arbre fertile, humanisé et plein d'amour, forme entière de l'humaine condition — prisonnier de sa forme, mais capable de chanter malgré tout. « Palme », qui clôt le recueil, voit sur quatre-vingt vers la Muse exhorter le poète à patiemment mûrir les fruits de son esprit (H1, 155), et offre par sa métaphore une autre image de la contribution des profondeurs de la racine à grossir les fruits suprêmes. Enfin, « L'ébauche d'un serpent » offre sur trente vers une vision

⁸⁸. Pour ce qui est de *Charmes*, il ne faut pas s'en étonner puisque ses pièces ont été écrites dans la foulée de *La Jeune Parque*, et même pour certaines en même temps que les derniers brouillons de celle-ci, comme « Palme » et les strophes chronologiquement premières du « Cimetière marin ».

bifide de l'Arbre de la connaissance où s'enroule le tentateur — « Arbre, grand Arbre, Ombre des Cieux... » (H1, 145). Mais la concision est aussi illustrée dans la très belle métaphore des « Fragments du Narcisse » :

« L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît » (H1, 130).

Et quand dans « La pythie », incarnation du saint langage, la pythonisse rugit :

« Je sens dans l'arbre de ma vie
La mort monter de mes talons ! » (H1, 135).

Dans tous ces cas, une simple lecture permettra d'en convenir, les arbres valéryens de ces années sont curieusement reliés au corps afin d'exprimer une problématique intellectuelle, dans le sillage du passage détaillé qui a apporté cette image particulière dans l'œuvre poétique valéryenne.

Tentons d'invoquer une raison à cette fertilisation de l'imaginaire par la naissance d'une seule vision figurative. Cela conduit en fait à dépasser le cadre du dossier confiné de *La Jeune Parque* et à étendre la suite génétique pour englober des textes antérieurs tout à fait explicites. Certes, les arbres n'étaient pas complètement absents des *Cahiers*, notamment en ce que la ressemblance entre le bras humain et l'arbre dressé constituait une formation expérimentale capable de prolongements (1897-1899. CR2, 207 et 1899. CR3, 292). Pour nous, nous venons de le montrer, cette image offre avant tout la mise en place d'une technique de création dans laquelle la métaphore est appelée à jouer un rôle de premier plan. Mais il y a plus. Cette technique actualise par ailleurs la libération d'une expression thématique : elle permet de dépasser un blocage de cet imaginaire qui avait déjà, lors de l'automne 1898, vainement tenté de développer un texte à partir d'une image du même domaine. On sait que les « brouillons poétiques évoquant la mort de Mallarmé et d'autres qui préparent *La Jeune*

Parque [...] resteront étroitement entremêlés »⁸⁹. Et il est évident que ces derniers reprennent et réussissent là où ceux-là se sont suspendus sur un échec.

Les valéryens connaissent bien la teneur du projet de ce thrène devant lequel Valéry avait été frappé de mutité lors de la mort de Mallarmé en septembre 1898. Citons-en quelques textes, parlants d'eux-mêmes, afin d'en montrer la proximité sémantique avec le passage du « Printemps » :

« Et si la terre trouble hume ta chair chétive
J'ai de ton <noble> esprit bu le feu le plus beau
[...]
Mon âme de ton âme est le vivant tombeau
[...]
Terre mêlée à l'herbe et rose, porte-moi
Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse
[...]
À travers un feuillage avec un pied dans l'eau
Entrevue — hérissée et une main glacée
[aussi 1898. CR2, 127]
et du sein garde
L'autre brûle, du sein tenant le doux halo
[...]
Tisse la chair pure
bâtis-la grain à grain
coule ce flot doux et dur et rond
[...]
Tu trembles comme si je parle encore
comme si le même vent dressé
faisait toute ta chair
De feuilles et de froid. La chair
éveiller »
(CR2, 292-293)⁹⁰.

89. Judith ROBINSON-VALÉRY, « Valéry face à la mort de Mallarmé : de l'impossible prose à la poésie », *Genesis 2* (1992), p. 71. L'article séminal de Robinson (p. 61-79) reproduit une série de six brouillons dont nous citerons certains dans les pages qui suivent. Notre but est de préciser la réalisation sémantique commune à cette série de textes et au « Printemps ».

90. CR2, 295 offre une page d'un brouillon de *La Jeune Parque* — celui de la montée des larmes et de la phrase modulée « Terre trouble, et mêlée à l'algue, porte-moi » (H1, 105). Le rapprochement a été noté par Maria-Teresa GIAVERI, « Le don de subtile analogie », dans *Culture Italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 192-194 ; Judith ROBINSON-VALÉRY, *op. cit.*, 1992, p. 73n.26 (et CR2, 351-352n.118.4) et Huguette LAURENTI, « Nature et poésie », dans *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Champion, 1992, p. 147-148. Celui, plus global et sémantiquement plus précis, qui s'impose selon nous est à faire avec le passage du « Printemps ».

« On me verse
La liqueur
qui perce
le cœur
On m'emporte
On descend
La porte
me prend
[.]
Si c'est l'heure
Laisse moi
Tu pleures
j'ai froid
Tu me verses
la liqueur
qui perce berce
le cœur »⁹¹.

Relevons dans ces deux poèmes la réunion de la descente du corps de Mallarmé dans la terre de Samoreau avec le froid de la chair et le feuillage, le thème de la larme et du liquide fertile (l'esprit est « bu ») et maternel (eau ou lait, on ne sait), celui de la survie de l'esprit dans la terre métaphorique qu'évoque le tombeau littéral réservé à la chair.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, les *Cahiers* de l'année 1898 ne sont pas exempts de l'influence de cette image. On y rencontre en fait les rares textes poétiques qui y sont travaillés à cette époque, et qui portent justement sur la mort du maître :

« Tisse la chair pure
bâtis là grain à grain
coule ce flot doux et dur et rond »
(1898. CR2, 95)⁹².

91. Reproduit par Judith ROBINSON-VALÉRY, *op. cit.*, p. 74.

92. CR2, 95 reproduit le passage mais retranscrit la seconde ligne comme : « bâtis-la ».

« Terre amère
amèrement »
(1898. CR2, 118) ⁹³.

« À travers un feuillage, avec un pied dans l'eau
<Toute> nue, hérissée, et une main glacée
L'autre brûle »
(1898. CR2, 127)

« ô terre brune,
douce terre humée, air tendre, herbe où la brise habite »
(1898. CR2, 200).

« ciel de bois et de feu, de mousseline et de feu
fleurs fraîches et feu, feuilles fraîches —
feuilles rouges et eau
boue, terre
de liège et de chair
[...]
chair et terre
fruit ouvert et terre »
(1898. CR3, 83) ⁹⁴.

Il est difficile, et purement conjectural, de relier l'échec de cette réalisation figurale, qui tourne en rond autour de la terre en 1898, à l'inflation que connaît à cette même époque la réflexion sur les relations métaphoriques dans ce même espace des *Cahiers*. Peut-être ces tâtonnements infructueux dans la recherche d'une métaphore-maîtresse provoquent-ils justement une rationalisation de leur échec ? Mais la récurrence des éléments de l'image ne peut manquer de signaler qu'il y a là quelque chose qui essaie de se dire par une métaphore qui poétise sans franc succès un bien triste événement.

⁹³. Judith ROBINSON-VALÉRY, *op. cit.*, p. 69-71 a noté que ce groupe de mots apparaît sur la même page qu'une mention de Mallarmé : « Mallarmé me dit hier (14 juillet 1898) à Valvins : le blé — c'est comme le premier coup de cymbale de l'automne sur la terre. / C'est la dernière fois que je l'ai vu » (novembre 1898. CR2, 119).

⁹⁴. Après la mention « Accords divers [...] relations subjectives ». Repris dans le *Cahier* « Dicté à Jeannie » (1900. CR3, 39).

Bien évidemment, ni dans les *Cahiers* ni même dans les brouillons de l'hommage à Mallarmé à cette époque l'image d'Igitur couché au tombeau ne peut se résoudre sur le mode euphorique — et pour cause. Avec le recul de quinze années, toutefois, la métaphore dont les données sont présentes dans ces textes plus anciens se développe rapidement à travers les brouillons pour réaliser le mariage des mêmes éléments, au gré de leurs prolongements sémantiques naturels. Ce développement thématique singulier se confond justement avec l'arrivée d'une technique plus proprement valéryenne qui signale une coupure avec celle de Mallarmé, comme d'ailleurs avec celle du Tombeau sous forme de sonnet où celui-ci excella. Nous avons aussi, dans le cours de ce travail, relevé en note d'autres allusions mallarméennes qui vont dans la même direction.

Si la terre est devenue fertile avec le « Printemps » et sa « Renaissance » — le « premier coup de cymbale » d'une autre saison — si la célébration d'un accord entre corps, esprit et monde a connu des échos aussi amples dans la poésie ultérieure, c'est justement parce que la technique métaphorique a apporté la possibilité de traiter d'un riche imaginaire de la terre trop étroitement associé à la mort de Mallarmé⁹⁵. Elle a aussi été l'occasion d'un apprentissage et d'une prise de conscience d'une ressource poétique que la réflexion des *Cahiers* avait longuement tenté d'expliquer, avec d'indéniables acquis dans le domaine psychologique ou linguistique, mais sans apporter de moralité aussi substantielle. Il est certain que Valéry a trouvé dans cette image de descente au tombeau un sujet que la violence des affects ne lui a pas permis de traiter dans

⁹⁵. Ce n'est pas seulement, comme le signale Mauron, que la mort du père (biologique, en mars 1887, pour le critique) apporte des fantasmes manducatoires et sadiques jamais franchement surmontés. Du sommeil apparent de la prostituée « Anne » défunte à *La Jeune Parque* qui s'éveille vierge et vivace il y a plus qu'une fantasmagorie mortuaire du corps. Charles MAURON, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], p. 162, 168 et 187. Mauron ne s'attache de fait qu'à l'ouverture du poème *terminé* : comme on l'a vu le cheminement génétique du texte emprunte d'autres voies chronologiques et figuratives. La mort du père (symbolique) est conjurée par une image poétique de fertilité véhiculée par la métaphore de l'arbre vivant.

un premier temps. Plus tard cependant le thème a crû, nourri de sa propre énergie, pour constituer un passage saisissant, jubilatoire et comme halluciné. L'écart entre ces deux états poétiques est on ne peut plus frappant. En ce sens, la métaphore aura été un viatique pour l'œuvre valéryenne tout entière.

VI. Possibilités poétiques de la métaphore : sémantique de l'ombre et de la lumière dans « Fragments du Narcisse »

« In a percussive flash, the darkness was blown away by multi-colored light. It rattled gates. Shook foundations. Shattered windows. Leaving evidence of a deeply intuitive intelligence. Remarkably familiar, yet far more advanced than anything encountered to date ».

Slogan publicitaire pour la compagnie Apple.

La seconde des caractéristiques récurrentes de la poésie de la maturité sur laquelle nous voudrions nous arrêter en ce qui concerne le rôle et la place de la métaphore est celle de la complexité sémantique des textes de cette époque. On touche là, on le comprendra, à une question vaste et difficile qu'il serait téméraire de vouloir régler en quelques pages, ce d'autant plus qu'elle tient et aboutit différemment aux textes en question. Nous pensons toutefois, en regard du sémantisme onéreux du passage que nous avons abordé dans le chapitre précédent à titre d'exemple, qu'un point d'entrée thématique précis est susceptible de donner des indications claires sur la facture et les moyens de cette complexité. Notamment de montrer comment et dans quelle proportion un thème peut se prêter à un travail de représentation métaphorique du fait de sa réalisation sémantique. Il ne s'agit donc pas d'identifier telle ou telle métaphore et de la décrire, non plus que de tirer un catalogue d'occurrences désinvesties de leur contexte, mais de voir avec quelle intensité les formes métaphoriques

traversent la construction d'un thème et s'abouchent à d'autres dimensions sémantiques pour les faire valoir et leur offrir des prolongements virtuels.

Afin d'étudier une illustration passablement étoffée de cette complexité, nous avons choisi d'aborder le thème de l'ombre et de la lumière dans un texte dont la composition embrasse en fait près de trois décennies, les « Fragments du Narcisse »¹. On verra comment la présence et l'utilisation de la métaphore dans cette poésie, non plus comme appuis et résultantes du travail génétique, posent un problème qui touche désormais à l'interprétation — problème qui, en fait, tient à la facture du texte elle-même. Tels que constitués, les « Fragments » offrent de multiples possibilités de lecture car leur réalisation sémantique favorise une interprétation à plusieurs niveaux — non des moindres au niveau allégorique². Un autre but de ce chapitre sera donc d'identifier ce qui facilite ou oriente une telle lecture et de hiérarchiser les données du texte sous l'angle de leurs possibilités d'interprétation.

Pourquoi s'attaquer à une telle problématique ? Un bref article d'un critique britannique a tenté il y a quelques années d'explicitier ce qui apparaît dans les poésies valéryennes sous la forme d'une « appearance of meaninglessness », justement de façon patente dans les « Fragments du Narcisse »³. Le critique, rejetant à juste titre la vulgate valéryenne qui veut faire du poème un seul objet de vacuité acoustique, écrit ces lignes tout à fait perceptives :

¹. Nous utilisons le texte de l'édition *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1958 [1929], p. 62-73 qui est le même que celui produit par Jean Hytier (H1, 122-130).

². « Allegory », dans *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, sous la dir. d'Alex Preminger, T.V.F. Brogan *et alia*, Princeton, 1993, p. 31-36 définit l'allégorie comme, avant tout, une pratique interprétative et non comme une construction linguistique. C'est par la distinction entre leurs domaines d'inscription respectifs que nous distinguons aussi entre métaphore et allégorie.

³. Peter COLLIER, « Valéry : Variations on a Seme », *Modern Language Review* 80 : 1 (janvier 1985), p. 61.

« The lines from *Fragments du Narcisse* are equally treacherous. [...] The lines are none the less saturated with meaning. [...] They have a referential function, the evocation of sunset ; and their metaphorical network is so powerfully foregrounded [...] that the erotic imagery takes on an allegorical impact. Once again the retrieval of meaning is impeded by contradiction [...] and by the difficulty of following through any one semantic system in a linear fashion. For instance, the sunset and the waning of consciousness interfere in "s'éteindre en un songe en qui le soir se change" so that neither is autonomously comprehensible. Thus the much-vaunted "purity" of the stanza arises not from any absence of meaning, but from a close interaction and interference of separate semantic systems, all richly teeming with meaning, abstract or descriptive, metaphorical and allegorical or suggestive and evocative »⁴.

La fonction et l'identité de ces « systèmes sémantiques » qui interagissent et interfèrent les uns avec les autres, la distinction criticable entre référentialité et métaphoricité, leur complémentarité postulée dans la richesse du sens, tout comme l'intensité ou forte teneur sémantique qu'elles mettent en œuvre, demandaient toutes à être précisées. C'est la tâche que nous tenterons de mener à bien par cette étude sémantique des aspects figuratifs de l'ombre et de la lumière dans le texte concerné.

Nous définirons dans un premier temps la légitimité et l'adaptation de l'approche choisie à son objet d'étude, avant d'identifier au préalable les valeurs culturelles et idiolectales qui informent la structuration figurale particulière des « *Fragments du Narcisse* ». Dans un troisième temps, nous porterons notre effort à expliciter la facture sémantique de la métaphoricité de cette poésie afin de donner une base empirique aux observations de Collier et en tirer des conclusions.

⁴. Peter COLLIER, *op. cit.*, p. 57.

1. Pourquoi une sémantique interprétative de la métaphore ?

« La "philosophie" d'un vrai poète est toujours finalement celle qui lui donne les meilleurs résultats d'expression — et d'effet ».

Paul Valéry, *Cahiers*, vol. 2, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 1125.

« Mes vers ont le sens qu'on leur prête » (H1, 1509). « [Ces vers] sont, par ailleurs, absolument vides d'idées » (H1, 1662). « Il n'y a pas de vrai sens d'un texte » (H1, 1507). On ne pouvait évidemment pas se satisfaire d'une proto-linguistique de ce genre ⁵. Pour mettre du mieux possible à plat la figuration complexe du sens, nous avons décidé d'en appeler à la sémantique interprétative telle que l'a développée François Rastier. Sans entrer dans le détail ni de ses fondements méthodologiques ni de l'outillage conceptuel cohérent qu'elle apporte, soulignons que celle-ci balise de la micro-sémantique, au niveau du morphème, à la construction du sens par les isotopies au niveau des textes, une approche rationnelle et un protocole d'interprétation métacritique des sens plausibles, qu'elle vise à hiérarchiser ⁶. Cet ensemble descriptif fondé sur les entités complémentaires de sème et d'isotopie nous paraît ainsi constituer un outil puissant pour l'approche de la réalisation des métaphores dans le texte qui nous préoccupe. « Fondamentalement, une isotopie est instituée par une série de relations d'identité entre sèmes. Ces relations induisent des relations d'équivalence entre sémèmes », comme l'écrit Rastier (11). Quoique la

⁵. Jean HYTIER, « Obscurité et poésie absolue », dans *La poétique de Valéry*, Paris, Armand Colin, 1953, p. 98-109 tire une synthèse pertinente des déclarations de Valéry sur l'obscurité du sens et sur son rôle secondaire en poésie. L'image du poème-diamant, truchement de « réfringence » (H1, 639) tous azimuts, remplace curieusement par de la lumière ce que l'« obscurité » sémantique figure tout aussi bien (p. 103-104).

⁶. François RASTIER, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 9-14.

terminologie a fluctué depuis, un travail un peu ancien du même chercheur présente la démarche adoptée dans son détail :

« On entendra ici par métaphore toute isotopie élémentaire ou tout faisceau isotopique élémentaire établi entre deux sémèmes ou groupe de sémèmes appartenant à deux champs distincts. La relation d'isotopie (elle marque une équivalence : c'est une relation conjonctive) est établie au niveau des sèmes nucléaires centraux »⁷.

Une telle acception implique pour notre approche la détermination du sémème, l'étude de la récurrence des sèmes qui le composent, ainsi que la description à partir de là des relations isotopiques qui établissent des équivalences entre sémèmes indexés dans des champs distincts. Cette approche sémantique de la métaphore permet notamment d'éviter un détour par la rhétorique et la syntaxe qui n'est pas nécessaire à notre étude.

En fait, cette sémantique interprétative s'accorde sur plus d'un point avec les intuitions de Valéry à propos de la composition et de la mise en œuvre du sens. Faisons-en état très succinctement.

7. François RASTIER, « Systématique des isotopies », dans *Essais de sémiotique poétique*, sous la dir. d'Algirdas-Julien Greimas, Paris, Larousse, coll. L, 1972, p. 80-106 — notamment, pour l'exposé de la méthode pertinente ici, p. 89-96. Repris sous une forme « amendée et refondue » dans : « Le blanc souci de notre toile », dans *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 225-244. Les notions de sèmes centraux et périphériques a été déplacée avec profit par l'opposition générique-spécifique et celle de classème-sémantème.

Rastier définit plus finement la connexion métaphorique : « connexion entre sémèmes lexicalisés, telle qu'il y ait une relation d'incompatibilité entre au moins un de leurs traits génériques, et une relation d'identité entre au moins un de leurs traits spécifiques », *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 273 (plus précis que Michel LE GUERN, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, 1973, p. 15 qui parle d'une « mise entre parenthèses » de certains sèmes). Ajoutons à la définition que les enclosures peuvent mettre cette connexion de l'avant : « Le patron est un vrai ours » ; « Clayderman est le Mozart du pauvre » ; « Il en a littéralement fait de la chair à pâté » (voir *op. cit.*, p. 161-163 et l'article sur les enclosures d'Irène TAMBA, « Une clé pour différencier deux types d'interprétation figurée, métaphorique et métonymique », *Langue française* 101 (février 1994), p. 26-33). Pour ce qui est de la prééminence d'un sens sur un autre, les pages 167-177 font utilement le point sur la métaphore, l'allégorie et le « double sens » dans son ensemble.

1. Le sens est fait d'une continuité particulière, surtout dans ce qui est poésie : « C'est le Discontinuum qui bouche les trous » (H2, 628). « Le lecteur et l'auteur ne prennent des sens des mots — que ce qui leur est utile pour passer outre — » (1903-1904. C6, 110). « La poésie résulte de la multiplicité, de la non-uniformité des significations — ou plutôt des *effets* d'un signe » (1934. CNRS17, 285. R2, 1123). Michel Gauthier a excellemment souligné les points forts de cette conception de la construction du sens au niveau des textes chez Valéry :

« Ces sens qu'il y a "entre" les mots, mais que les mots accrochent dans leur sillage, il suffit pour les faire apparaître, de se livrer à l'expérience suivante : "Deux mots pris au hasard sont *rapprochés* : alors une production s'en suit. Domaine *imaginaire*. On a une *émission*... invention... Poésie..." [CNRS12, 919] »⁸.

2. La profondeur sémantique est ce qui

« oblige à une réflexion de durée utile sensible. [...] On croit réfléchir au sens, tandis qu'on se borne à le chercher. Il vous fait restituer bien plus que ce qu'il a donné. La plus véritable profondeur est la limpide. Celle qui ne tient pas à tel ou tel mot — comme *mort*, *Dieu*, *vie*, *amour*, mais qui se prive de ces trombones » (H2, 593).

Cette recherche récurrente lors des actes interprétatifs individuels permet à Valéry l'identification d'« une loi à inventer » (1897-1899. CR2, 108), puisqu'il existe une « modification mutuelle des sens » dans la proposition (1903-1904. C6, 109). Battant le terrain autour de la notion d'isotopie, Valéry se demande alors comment les significations lexicales s'ajoutent et se combinent pour former une idée d'ensemble. Par exemple :

⁸. Michel GAUTHIER, « La décomposition poétique du mot », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication. Paul Valéry*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, 1979, p. 244 (et *passim* p. 244-249). Cela consiste, en termes sémantiques, à identifier une isotopie dominante.

« Le secret du grand art est de donner au patient des chaînes invisibles ; mais si elles sont visibles, cela vaut mieux que rien. L'étude et la recherche de ces chaînes, de ces liaisons *artificiellement implicites*, conduit à celle des phénomènes psych[iques] latéraux » (1916. CNRS6, 124).

« Pour comprendre cette phrase — / : la lune éclaire la forêt — / il faut que les divers ψ ISSUS de ces mots puissent s'accorder, c'est-à-dire qu'on ait $a + b + c = E$ / former un ensemble comparable à — X » (1897-1900. CR2, 350n.108.1. CNRS1, 902).

Ou encore ⁹ :

« Souvent, une phrase même vulgaire — n'est entendue que par une analyse qui sépare ses éléments au lieu de les combiner ; la phrase n'est qu'apparente, et recouvre une juxtaposition sans opérations combinatoires — ou synthèses possibles — Ainsi dire : le ciel est triste — La mer songe — etc. » (1903-1904. C6, 107).

3. On connaît enfin la « volonté explicite [de Mallarmé] de ne pas lexicaliser les molécules sémiques » ¹⁰, de suggérer la chose sans la dire. Valéry n'est pas étranger à cette sémantisation d'évitement, et l'a fort judicieusement formulée comme définitoire du courant symboliste :

« Le vrai "symbolisme" entièrement différent de l'allégorie, consiste à déterminer une chose ou un état, en provoquant le même réflexe qu'elle provoque. [...] »

Il résulte de cette définition que le nom de la chose même doit être *évit*é, car c'est tarir en sa source l'excitation que l'on cherche à produire, que de la nommer.

La métaphore complète — » (1910. CNRS4, 489. R2, 1158).

⁹. Nous ne reprenons pas les points soulevés par Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 140-147 à propos de la phrase comme suite et sommation d'éléments (p. 117-120 en ce que la structure de la phrase influe sur la signification des mots et en contexte).

¹⁰. François RASTIER, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 237. Rappelons la plaisante anecdote rapportée dans *Degas Danse Dessin* à propos de Mallarmé et de sa commode métamorphosée en coucher de soleil (H2, 1183). C'est donc par ces molécules elles-mêmes qu'il nous paraît naturel d'entrer dans le thème.

Il est évident, que l'on entende la dernière phrase comme un manifeste de métaphorisation totale (complète=totale) ou comme la constatation de ce qu'il faut recourir à la métaphore pour trouver un « bouche-trous » (elle complète), que celle-ci devient une voie privilégiée du sens. Elle se fait essentielle à la manifestation des isotopies obliques auxquelles on s'attend du fait d'une telle conception de la poésie.

« Symbolisme.

Dans cet art-là, la métaphore continue n'a pas de terme principal. Il y a perpétuel échange entre les termes de comparaison, et souvent, par une généralisation très naturelle, l'un des termes est supprimé pour ne laisser arrangé avec l'autre terme, que son attribut, ou sa fonction. Le terme conservé est modifié par la présence cachée du terme supprimé » (1911. CNRS7, 270. R2, 1064) ¹¹.

« Création d'un mot, par omission de ce mot — et faire tout ce qu'il faut pour l'amener — *presque* — au ras de l'esprit—lecteur.

Métaphore d'états et non d'objets — » (1897. CR1, 278).

Pour une grande part, Valéry a fait siennes ces pratiques sémantiques ¹² — les pages qui suivent tendront à le faire voir en identifiant la continuité du sens, sans pour autant perdre de vue ce qui n'est pas nommé.

11. Rattachons cette question du rôle de la métaphore dans le symbolisme à une vision qui n'est jamais désavouée, et qui se situe au carrefour des trois points soulevés ici : « Le symbolisme [...] est simplement l'usage, l'utilisation habile de la pluralité de significations et d'associations — d'un mot » (1903-1905. CNRS3, 864. R2, 1061). « Le véritable symbolisme se réduit à constituer un ouvrage quelconque, de sujet quelconque, au moyen d'éléments (finis) dont chacun a plus de valeurs, de sens, de fonctions possibles, d'harmoniques qu'il n'est strictement nécessaire pour la construction même » (1917. CNRS6, 545. R2, 1175-1176). « Le symbolisme n'est que la théorie rhétorique de l'*ambiguïté*. L'*ambiguïté* en tant que système » (1918. CNRS7, 69. R2, 1181). « Symbolisme — / Les choses ont ∞ significations possibles [...]. Le symbolisme consiste à essayer de donner au langage quelque chose de la pluralité des impressions, ci-dessus définie » (1920. CNRS7, 633. R2, 1186-1187). « "Symbolistes" / [...] utiliser le total des propriétés du moyen d'expression. Un objet réel est celui qui entre dans ∞ de combinaisons à cause d'une ∞ de valeurs, d'aspects etc. » (1925-1926. CNRS11, 186. R2, 1106).

12. Et il en a clairement posé les principes pour justifier de collocations curieuses (*Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 115-116).

Sienna plus particulièrement sur le point de la relation abstrait/concret, qui est chez lui un lieu sémantique intrigant au plus haut point. « Comment une métaphore matérielle touche-t-elle une chose mentale » (1900-1901. C4, 219). En 1898, inversement, il déclare souhaiter écrire « des phrases concrètes composées de mots abstraits » (CR2, 114), comme a pu le permettre la langue docile de M. Teste (H2, 18-19). Rarement nommé mais toujours présent, le monde abstrait reste un domaine sémantique que les récurrences concrètes dans le poème se plaisent partout à métaphoriser ¹³.

Peut-être donc les métaphores lumineuses s'offrent-elles *a priori* à la vue comme une illustration particulièrement riche de la relation métaphorique entre l'abstrait et le concret ? L'approche sémantique adoptée dans les pages qui suivent en dégagera les moyens concrets.

2. Valeurs métaphoriques de l'ombre et de la lumière

« [T]here is no place outside of practice where theory might stand in order to dictate protocols of reading — no Archimedean point ».

Robert Scholes, *Protocols of Reading*, New Haven, Yale UP, 1989, p. 88.

Malgré ce que pourrait laisser croire l'approche du sens que nous avons choisie, nous n'entendons pas directement verser une étude de plus au dossier du message philosophique de la poésie valéryenne, ni même à mieux cerner ce qui s'y dit ¹⁴. Nous pourrions estimer avoir réussi dans notre entreprise si à son

¹³. En voir un exemple... lumineux dans Abraham LIVNI, *La recherche du Dieu chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1978, p. 481-483. On pourrait dire ainsi qu'il a donné un corps à l'esprit (Narcisse), à l'art (« Cantique des colonnes »), et au langage (« La pythie »).

¹⁴. Nous entreprenons en fait pour le sens une étude parallèle à celle que livre, à propos des structures assonantiques et allitératives, Michel GAUTHIER, « "Gammes" et "transitions" dans les "Fragments du Narcisse" », *Revue des lettres modernes* 791-796 (1987), coll. Série Paul Valéry, n° 5 (« Musique et architecture »), p. 135-167.

terme il a été montré que la lumière et l'ombre ne relèvent pas, dans les limites du texte qui nous intéresse, mais aussi par une extrapolation possible dans l'ensemble des poésies valéryennes, d'une imagerie ou d'une symbolique aux contours plus ou moins définis, non plus que d'une rhétorique du caché et du révélé que la mystique interprétative a tôt fait de reprendre à son compte — et psychanalystes de perpétuer par allégorisme de principe le « texte narcissique » qui met en scène son propre dévoilement. Les thèmes lumineux, plus particulièrement dans les « Fragments du Narcisse », offrent des possibilités métaphoriques précises sur lesquelles on peut asseoir une interprétation allégorique, certes. La postuler d'emblée, comme il se fait en déclarant que Narcisse n'est pas un personnage en train de se regarder dans une fontaine mais un texte en train de se lire ¹⁵, revient tout simplement à faire l'économie de la présentation du sens par le texte, à négliger le détail de la réalisation d'une figuration au bénéfice d'une généralisation de faible valeur herméneutique et à oublier que ce poème est, avant tout, de la littérature. Pour montrer comment le sens est travaillé littérairement, et à quelles équivalences sémantiques le poème se prête plus plausiblement, nous détaillerons comment les thèmes lumineux apportent avec leur réalisation sémantique ces diverses possibilités métaphoriques.

15. Citons le début d'une étude récente : « The Narcissus poems present a two-fold story : that of the divided self, and that of poetic creation. [...] The paradigm is based on Narcissus, Echo and the *source*, the three central elements of the Valéryan myth, each one endowed with a double significance. Each serves both as a concrete object or subject, and as a metaphor for more abstract, internal forces at work in the poet. Together they describe the process of poetic creation and the attainment of self-knowledge. The *source*, on the literal level, is the fountain in which Narcissus contemplates his mirrored form. Vehicle for the reflection of the image, the *source* serves as a metaphor for figurative language », Carolyn JOSENHANS-SIMMONS, « An Echo in the Text : The Narcissus Poems of Paul Valéry », *French Literature Series* 18 (1991), p. 77. Dans le cours de l'étude, par ailleurs bien conduite, on relève : « Narcissus represents the poet » (p. 77), « Narcissus serves as an emblem for desire » (p. 78), « [echoes from earlier Narcissus poems] serve as a self-conscious critical commentary on poetry and the poetic process » (p. 81), « Echo brings Narcissus (and the reader) back to the level of the text » (p. 82), et enfin « the poet Narcissus » (p. 84).

a. La métaphore lumineuse en critique

Il est remarquable que se rencontre chez de nombreux critiques une rhétorique que l'on pourrait qualifier de dévoilement dès lors qu'il s'agit d'aborder ces « Fragments du Narcisse », visée particulièrement séduisante lorsqu'on attaque un texte réputé abscons comme le sont certains de Valéry¹⁶. La critique, celle qui avoue ses visées bassement interprétatives du moins, se propose d'apporter des éclaircissements qui font figure de révélation, de faire œuvre utile, à l'instar des Lumières, en luttant contre l'obscurantisme textuel. Proposons-en un bon exemple. Bellemin-Noël voit dans les « Fragments du Narcisse » « un questionnement obscur mais adroit »¹⁷. Il se demande, mais ce n'est que prétérition de circonstance, « Est-il possible de voir clair dans cette épreuve et d'explicitier le sens de cette silencieuse concertation ? » (33). Ne donnant aucune indication sur le caractère délibéré ou inconscient de sa rhétorique, il continue et file la métaphore : « Ce qui est inscrit discrètement dans le blanc de la page, se peut-il qu'une conscience l'illumine sans en être aveuglée ? » (33-34). Bref, après maintes questions auxquelles l'avidé lecteur ne demande qu'à répondre par l'affirmative, il en arrive à exposer la méthode

16. Par ailleurs, avec Narcisse, l'hermétisme est de rigueur. Sous son effet, Kristeva nous communique ces lignes savoureuses que l'on dirait sorties de la bouche de la Pythie : « Narcisse n'a pas de territoire propre [...] il s'emmure inhibé, hagard, hermétique, brisé de cauchemars, prêt à basculer dans la drogue s'il pouvait se permettre d'être un Narcisse heureux » (Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 349).

17. Jean BELLEMIN-NOËL, « Le narcissisme des "Narcisses" (Valéry) », *Littérature* 6 (1973), p. 33. Voir aussi : Jean BELLEMIN-NOËL, « En marge des premiers "Narcisse" de Valéry : l'en-jeu et le hors-jeu du texte », *Revue d'histoire littéraire de la France* 70 : 5-6 (septembre-décembre 1970), p. 975-991. Anne BOYMAN, *Lecture du Narcisse : sémiotique du texte de Valéry*, Toronto, Didier, 1982.

Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « La psychanalyse et le cas Valéry », *Œuvres et critiques* 9 : 1 (1984), p. 103-126 offre un panorama critique complet de la critique valéryenne d'obédience psychanalytique, notamment sur les textes de Narcisse (p. 112-113).

psychanalytique par laquelle « se laissera lire en clair *une vérité du narcissisme [sic]* » (35) ¹⁸.

Dans ce cas, on voit que le texte est l'objet de choix d'un irrationalisme herméneutique, qui a tout intérêt pour justifier sa présence à taxer d'hermétisme des textes complexes, en prétendant les révéler ¹⁹. Malgré sa fréquence dans la phraséologie courante, le vocabulaire de l'ombre et de la lumière est ici le symptôme d'une mystique interprétative inacceptable à nos yeux. On peut retracer la généalogie, depuis les aruspices et les sibylles, d'une caste d'initiés aux mystères de l'interprétation et de la Parole obscure. L'esprit de gnose a perpétué entre autres une herméneutique biblique complexe, unissant anagogie et symbolique, typologie et mystique, et allégorisme intégral. Prêtre hier, psychanalyste aujourd'hui, il n'est d'exégète qu'agrégé dans nos communautés interprétatives — et le dissident a tôt fait de perdre son froc ou son affiliation à la Cause freudienne. Il est particulièrement révélateur à ce sujet que Valéry lui-même ait exprimé une certaine exaspération en ces mêmes termes, à propos de *Charmes* : « On sait que les uns n'y voient goutte ; qu'il n'est que trop clair pour les autres » (H1, 1507). Nous ne saurions que nous insurger avec Greimas contre « ce mythe anagogique moderne selon lequel il y a dans le langage des zones de mystère et des zones de clarté » ²⁰. Il convient d'interroger la valeur heuristique de cette métaphore lumineuse pour et dans le métadiscours critique, plutôt que de l'ériger en une condition nécessaire de la méthodologie d'accès au texte. Aussi,

¹⁸. On serait presque soulagé que prenne fin l'insoutenable suspense qui retarde l'heure de la révélation, si Bellemin-Noël ne reconnaissait que, quant aux textes, la méthode risque de « laisser dans l'ombre leur dimension "littéraire" » (Jean BELLEMIN-NOËL, *op. cit.*, p.35).

¹⁹. C'est la stratégie d'institution des courants héritiers de la tradition hermétiste que critique Eco, sans toutefois mentionner la psychanalyse qui n'aborde pourtant pas l'inconscient autrement. Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1992 [1990], p. 51-68.

²⁰. Algirdas-Julien GREIMAS, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, 1986 [1966], p. 58.

si les poésies valéryennes supportent bien, de toute l'évidence critique qui se peut rassembler, une lecture allégorique, ne peut-on pas d'avance décider que le vocabulaire de la lumière, justement abondant dans ce texte précis, vise à mettre en abîme une réflexion sur la nature et les processus de l'interprétation ²¹. Du moins ne peut-on s'abstenir de corroborer une telle hypothèse.

En fait, il est inconséquent de se réclamer d'une intuition psychanalytique supérieure chez Valéry, et de passer en même temps sous silence le fait que l'auteur en a ainsi expliqué la genèse :

« [L]'idée m'est venue de faire une sorte de contrepartie à ce poème si sévère et si obscur de *La Jeune Parque*. J'ai choisi, ou plus exactement s'est choisi lui-même, ce thème du Narcisse d'autrefois, propre à ce que je voulais faire, c'est-à-dire une œuvre qui soit presque la contrepartie de *La Jeune Parque*, autrement simple dans sa forme et ne donnant lieu à presque aucune difficulté de compréhension, en portant surtout mon effort sur l'harmonie même de la langue » (H1, 1661).

Si le « presque » ne reconnaît pas au poème une transparence absolue, il donne quand même une approximation assez exacte du niveau de difficulté des « Fragments ». Choisir ce texte précis pour légitimer une méthode de lecture qui dissipe l'ombre, c'est niveler par le bas. Il nous paraît souhaitable de conserver un scalaire de difficulté des textes qui ne constitue pas une exagération provisoirement commode mais dangereuse à long terme pour la recherche dans son ensemble.

Qu'en est-il de la signification culturelle du thème lumineux par rapport à la sémantisation réalisée par le texte ? Le corps et l'instinct composent traditionnellement la part sombre, alors que le faisceau de la conscience illumine

²¹. Cette dimension de « méta-interprétativité » de principe s'ajoute au postulat du contenu libidinal et/ou scripturaire courant dans l'herméneutique avant-gardiste. François RASTIER, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 22-23.

les ténèbres de l'âme. On touche en cela une autre direction traditionnelle vers laquelle les métaphores mortes en provenance de la lumière et de l'ombre ont orienté les deux champs lexicaux ²². Il s'agit toutefois d'une faille méthodologique de taille dans l'anthropologie de l'imaginaire de Durand, quand il aborde l'ombre et la lumière justement. Bien qu'il se réclame du sémantisme, semble-t-il faute de mieux (60 et 69), et se félicite de sa bonne intuition après services rendus (437), Durand n'aborde nullement les raisons d'un découpage de l'imaginaire « fondé [...] sur une vaste bipartition entre deux Régimes du symbolisme, l'un diurne et l'autre nocturne » ²³. Il n'arrive à légitimer sa dichotomie qu'en invoquant des théoriciens, Piaget à leur nombre, ce qui ne convainc pas entièrement. Au seuil de son étude du régime diurne, Durand en appelle au travail de Pierre Guiraud sur Valéry ²⁴, dans lequel il retrouve la polarisation primaire qu'il vient juste de postuler ²⁵. Cela sent le sophisme.

L'impression générale qui ressort du découpage de Durand est que relève de la nuit tout ce qui se trouve au niveau de et sous la ceinture, tandis que le jour

²². Il ne nous semble pas du tout que ce soient là les données immédiates d'un thème valéryen, quoiqu'il existe une solution valéryenne à cette psychomachie de l'ombre. Jean-Luc FAIVRE, *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris, Lettres modernes, coll. Thèmes et mythes, n° 13, 1975, p. 80-85. Quoique d'une lecture agréable et informative, il entre dans ce travail une part d'idolâtrie, où les métaphores critiques deviennent autrement principes générateurs du programme de recherche (p. 12-13). Mêmes remarques pour : Jean LEVAILLANT, « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 20 (mai 1968), p. 179-189.

²³. Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984 [1969], p. 58-59. L'idée provient peut-être de Bachelard qui, à propos de la distinction entre image et concept, imagination et raison, avait posé l'existence de deux consciences, l'une diurne et l'autre nocturne. Gaston BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 46-47. Rappelons qu'on ne peut, selon le psychanalyste, aborder les images autrement que par d'autres images, celles-ci étant rebelles à toute approche objective, dans le sens traditionnel.

²⁴. Pierre GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953.

²⁵. Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 69. Lorsqu'à la fin de son travail Durand revient à cette polarisation, structure archétypale selon lui, c'est encore pour tracer des parallèles, avec William James et Jung (p. 439-440). L'universalisme psychologique vient bizarrement au secours d'un contenu qu'on n'a pas su rationaliser.

s'arroge tout ce qui pourrait se montrer sans vergogne. Pour opérer sa *coincidentia oppositorum*, Durand a alors besoin de recourir à un troisième terme capable de médier les contraires : il choisit, intention en soi louable, de réhabiliter la rhétorique ²⁶, capable de résoudre tous les conflits en les mettant en scène. De fait, cette *aurea mediocritas* de la rhétorique qui équilibre la part de lumière et celle des ténèbres, qui finalement permet une osmose entre conscient et inconscient garante de la santé mentale, établit un déplacement questionnable, tant pour l'anthropologie que pour la linguistique, car la rhétorique elle-même ne peut s'épanouir en dehors de la culturalité qui la conditionne, et plus encore d'une réalisation qui exige l'application d'une pré-construction linguistique. Greimas a vaillamment tenté de démonter l'argumentation de Durand ²⁷. Mais s'il a critiqué avec raison les valorisations arbitraires postulées par Durand, lui-même est contraint de postuler une « antériorité des structures sémiqes à leurs multiples manifestations sémémiques dans le discours » ²⁸.

Quant à nous, adoptant sur la question la position de l'auteur sur ce texte précis, nous refusons la rhétorique oraculaire et les métaphores données d'avance, et aborderons le texte de manière rationnelle à partir de ce qu'il offre à l'investigation. Considérant que « La principale difficulté de la lecture consiste à découvrir l'isotopie du texte et à pouvoir s'y maintenir » ²⁹, ce qui permet à Greimas de résoudre la question du latent et du manifeste, nous nous intéresserons à quelques-unes des isotopies de l'ombre et de la lumière et aux possibilités figuratives qu'elles apportent. Concrètement, les métaphores

26. Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 491, 498. On peut se demander laquelle, mais Durand ne précise pas.

27. Algirdas-Julien GREIMAS, *op. cit.*, p. 55-56.

28. Algirdas-Julien GREIMAS, *ibidem*. On sait du moins d'où l'on vient et où l'on va.

29. Algirdas-Julien GREIMAS, *op. cit.*, p. 99.

lumineuses sont certainement traversées par une doxologie archivée par la langue, et dans ce texte comme ailleurs par des valorisations culturelles supérieures. Nous traitons quant à nous au plus près le traitement spécifique qui est fait par un texte, où cela engage à des équivalences et des possibilités métaphoriques, voire même à des analogies qui peuvent se prêter à des prolongements allégoriques, mais sans prôner par préférence aucune hypothèse interprétative globale.

b. Métaphore et allégorie dans le mythe de Narcisse

Avant d'entrer dans le détail du texte, un bref détour par l'histoire des idées est nécessaire. Il nous permet de mieux mesurer comment Valéry est plus le créateur d'un objet artistique par son travail sur le sens, comme il dit qu'il l'est par son travail sur la forme sonore, que partie prenante d'une polémique idéologique³⁰. En fait ce détour porte sur l'allégorie et les valeurs morales qui vont de pair avec elles dans les récits de Narcisse, et plus encore dans les commentaires sur tous ces derniers.

Entre Pausanias et Valéry, en passant par Boccace, Dante, Boiardo, Spenser, Ronsard, Marlowe, Milton, Rousseau, Schlegel, Rilke et Pasolini³¹,

³⁰. Judith ROBINSON-VALÉRY, « La genèse poétique chez Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 241-249 relève ces deux aspects, à l'issue du bilan d'un séminaire de recherches sur la genèse de Narcisse chez Valéry. Pour le rapport son et sens (p. 246-247), et sur le traitement personnel du mythe (p. 247-248).

³¹. Citons deux exemples pour mémoire. Le « Narssis » de Ronsard, superbe poème maniériste lie Narcisse au soleil et au printemps, et le décrit de son vivant dans sa blancheur grâce à un vocabulaire floral. Ainsi si le reflet du héros n'est qu'une « ombre veine » (v. 42), Ronsard décrit l'original à plusieurs reprises, comme aux vers 75-76 : « ses yeux tresluisans plus clair que le soleil, / Et les boutons rosins de son beau taint vermeil » (Pierre de RONSARD, *Œuvres complètes*, vol. 6, sous la dir. de Paul Laumonier, Paris, Hachette, 1930, p. 73-83). Pasolini a été hanté par Narcisse tant dans ses premiers poèmes frioulans que dans les *Cendres de Gramsci*, et on trouve par exemple dans « Dansa di Narcis » ces lignes représentatives : « A peine me suis-je dit "Narcisse !" / qu'un esprit de mon visage / a obscurci

innombrables sont les versions, réflexions et influences littéraires qui sont nées de l'anecdote de Narcisse, qui doit toutefois son immortalisation à la version ovidienne. L'histoire sur laquelle on s'accorde généralement est fort simple : un jeune homme d'une beauté extraordinaire tombe amoureux de son reflet dans une source, dépérit de ne pouvoir s'étreindre et s'éteint. Par contre il est des différences notables entre les divers traitements, hormis le bonheur plus ou moins grand avec lequel les poètes se tirent de leur récit et la célébrité plus ou moins relative que la postérité a conférée aux divers avatars de Narcisse. Justement, la présence de la lumière ou de l'ombre varie grandement selon les versions. Aussi l'ombre gagne-t-elle singulièrement en importance dans les variantes où Narcisse meurt littéralement avec la tombée du soir qui apporte la disparition de son reflet ; celles-ci affectionnent le sombre ³². Inversement, d'autres versions décrivent abondamment les grâces du jeune homme au corps d'albâtre et insistent à l'envi sur un thème lumineux que d'autres textes n'utilisent pas ou très peu. On peut donc distinguer entre des versions sombres et des versions lumineuses de la même anecdote ³³. Et la question devient celle des valeurs figuratives qui sont apportées par l'éclairage.

l'herbe / de la lumière de ses boucles [*nous traduisons*] » (« Mi soj dit : "Narcís !" / e un spirt cu'l me vis / al scuriva la erba / cu'l clar dai so ris », Pier-Paolo PASOLINI, *La nuova gioventù. Poesie friulane 1941-1974*, Turin, Einaudi, 1975, p. 55).

32. Le narcisse entrait dans les rites funéraires chez les Grecs. Son nom évoquait donc une association avec la mort, la « sweet night » de Dylan Thomas (Friedrich WEISELER, *Narkissos : Eine kunstmytologische Abhandlung nebst einem Anhang über den Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Kultes der Griechen*, Göttingen, Dietrich'schen Buchhandlung, 1856, p. 18, 79 et 126-35). Détruisant la belle histoire, Plinie mentionne l'origine étymologique du nom de la fleur néfaste : « *caput gravantem et a narce narcissus dictum, non a fabuloso puero* ». PLINIE, *Natural History*, vol. 6, New York, Harvard UP, 1951, p. 254-55.

33. On rencontre parfois en peinture une trans-sémiotisation de cet accent plus ou moins grand sur la luminosité. Par exemple dans les quatre versions du *Narcisse et Écho* de Poussin, dont on connaît l'affection pour les thèmes ovidiens. Parfois très sombre et dramatique, parfois lumineux et serein, le tableau donne aussi à sa manière une valeur différente au mythe. On pourrait aussi se prévaloir du fait que Narcisse fournit au Caravage l'argument d'un des chefs-d'œuvre du clair-obscur en 1600 ; et que même la *Métamorphose de Narcisse* de Dali n'a pas cette brillance surnaturelle que l'on retrouve en général chez le peintre catalan.

Pour en venir au poème qui nous intéresse plus directement, il faut signaler que la tombée de la nuit est capitale dans la version de Valéry, puisqu'elle rythme le mouvement temporel du récit. On ne sera pas surpris de trouver de ce fait des fréquences élevées, d'autant plus que le vocabulaire de la lumière, si une telle entité existe, semble faire partie de l'idiolecte valéryen, comme de la base vocabulistique du symbolisme³⁴. En effet la poésie de Valéry, réputée ténébreuse et fascinée par la lucidité, prend souvent pour thème le passage entre le jour et la nuit, ou vice versa — littéralement au moins, comme dans « La fileuse » ou *La Jeune Parque*, ou à un niveau plus explicitement métaphorique, comme dans « Le cimetière marin » qui vacille à la frontière du royaume des Ombres³⁵. Les « Fragments du Narcisse », à la faveur de Narcisse et en regard de l'œuvre poétique de Valéry, sont donc à mettre à l'actif d'un corpus où le thème de la lumière et de l'ombre est gratifié d'une attention particulière.

Il est indéniable que, dès l'origine, le Narcisse d'Ovide³⁶, comme celui de Ronsard et celui de Valéry, est décrit comme lumineux et pur : son cou est d'ivoire, sa blancheur de neige (il passe son temps en forêt pour se cacher du soleil) ; il irradie littéralement : « *eburnea colla decusque / oris et in niveo mixtum candore ruborem* » (v. 422-3). Mais dans le texte latin, c'est autant vers la fontaine elle-même qu'il faut se tourner pour trouver un équivalent métaphorique de Narcisse que vers la pureté de la lumière : en effet, la fontaine est isolée,

34. Pierre GUIRAUD, *Index du vocabulaire du symbolisme*, vol. 2, « Index des mots des Poésies de Paul Valéry », Paris, Klincksieck, 1953.

35. Voir l'excellente étude de Jean BALCON, « Ombre et lumière dans *Charmes* », *L'information littéraire* 18 (janvier-fevrier 1967), p. 148-156 qui relève exactement les fluctuations des métaphores de la lumière et de l'obscurité à travers le recueil. On connaît bien par ailleurs les nombreuses tentatives d'organisation du même recueil selon le rythme solaire, depuis « Aurore » jusqu'à, parmi les tout derniers, « Ode secrète » (H1, p. 1642-1646).

36. OVIDE, *Metamorphoses*, sous la dir. de D. E. Hill, Warminster, Teddington House, 1985, p. 105-115.

vierge et pure, argentée, protégée du soleil, claire (v. 407-12), c'est-à-dire investie des traits signalétiques de Narcisse. On comprend facilement que Narcisse tombe en extase en un lieu fait à son image. De plus, Narcisse est puni par Némésis-Rhamnusie, fille de Nux, la nuit, à qui une jeune fille éconduite a demandé réparation. Signalons, pour nous écarter davantage du détail, que le narrateur ovidien intègre l'anecdote de Narcisse à un cycle d'histoires portant sur le devin Tirésias, lui aussi transformé mais désormais aveugle. Entre Narcisse et Tirésias s'agence une grande série d'oppositions : d'un côté un vieil homme-femme, expert ès plaisir sexuel (v. 320-333), condamné à la nuit éternelle (v. 335) mais doué de vision extralucide ; de l'autre un adolescent quasi hermaphrodite et vierge, incarnation de la lumière mais à la vision toute subjective. L'anecdote ovidienne paraît donc faire ironiquement référence au « γνοθυ σεαυτον » gravé au fronton du temple d'Apollon solaire à Delphes car, selon le vaticinateur, Narcisse vivra « *si se non noverit* » (v. 348). On comprend aisément à ceci que l'anecdote ait pu séduire le père de M. Teste.

Valéry a très certainement eu une connaissance directe du texte d'Ovide, puisqu'il place en exergue du premier fragment: « *Cur aliquid vidi ?* », tiré des *Tristia*. En recourant au texte fondateur d'Ovide, au livre trois des *Métamorphoses*, on cerne une des raisons de l'influence qu'Ovide aurait pu exercer non seulement sur Valéry, mais sur tous ses continuateurs et lecteurs directs, qui perpétuent la présence de l'ombre et de la lumière dans le poème latin. Au demeurant, l'explication intertextuelle ne change rien à l'identité des textes qui nous sont transmis, ni au fait que le thème soit sensiblement plus développé chez Valéry, et avec des valeurs métaphoriques assez différentes, que chez Ovide. Il convient donc de laisser la mythologie comparée aux mythologues et de s'occuper du texte tel qu'il nous est soumis. La lumière provient probablement

d'Ovide, mais Valéry la reprend à son propre compte, avec le mythe qui l'englobe, pour en présenter un traitement figuratif particulier.

c. Lumière et axiologie

Pourquoi la lumière chez Valéry ? Il est aisé d'invoquer la tradition philosophique occidentale, forme macroscopique d'un apprentissage culturel, pour en expliquer la présence dans une œuvre compulsivement fascinée par l'idée. Mais ce faisant, on risque d'oublier la qualification de fait qu'apporte le substrat sémantique sur lequel se fonde cette valorisation culturelle préconstruite.

Allégorie transparente de l'amour de soi, le mythe canonique est traversé par une valorisation axiologique particulièrement forte de ses thèmes lumineux. Facteur de connaissance et de tromperie, d'erreur et de vérité, la lumière est appelée pour concrétiser l'opposition fondamentale entre l'original et son reflet. Du thème du vrai/faux, on passe sans crier gare, sous le même éclairage, à l'opposition entre le bien et le mal à la faveur de la symbolique judéo-chrétienne. Il est notable que Narcisse, qui ne fait de mal à personne, attire sur lui les foudres des moralistes au fait d'une certaine idée du Bien, associé dans la tradition platonicienne, et dans la symbolique christique ou mariale, à la lumière — celle qui crée son reflet.

Si l'on tombe amoureux chez Platon, c'est qu'on a vu une lueur de Beauté dans l'œil de l'être aimé, lueur qui renvoie à l'idée pure entrevue jadis : les pages mémorables du *Phèdre*, dans lesquelles Socrate fait sa palinodie, mettent en cause le Bien et le Beau, concrétisés par la lumière, dans la séduction

amoureuse³⁷. Qui s'arrête à un reflet ne saurait être que dans l'erreur et mérite sa perte³⁸. Voyons-en quelques exemples, encore à la source. Le Narcisse d'Ovide s'exclame « *nec me mea fallit imago* » (v. 463) — mon image ne me trompe point. Quelle erreur ! Cette vraie illusion, visuelle, fait écho à une illusion précédente, auditive celle-là : « *alternae deceptus imagine vocis* » (v.385). Narcisse est donc bien la proie de duperies sensorielles multimédia. Le narrateur ovidien se range plus d'une fois à l'opinion platonicienne : « *visae correptus imagine formae / spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod unda est* » (v. 416-7), « *credula, quid frustra simulacra fugacia captas ?* » (v. 432), « *imaginis umbra* » (v. 434). Bref, Narcisse est possédé d'une nouvelle folie, « *genus novitasque furoris* » (v. 350) : la passion du faux, de l'intangible, du mondain, de l'éphémère. Deux siècles plus tard, Plotin condamnera Narcisse sans ambages. Dans l'antiquité, il ne se trouve que Pausanias, dans une des premières versions du Narcisse, pour trouver des circonstances atténuantes au héros, qui croit voir sa sœur défunte dans l'onde³⁹.

Cette moralisation du reflet allégorique a toutefois prévalu dans la tradition chrétienne. Le reflet n'y est jamais qu'un pis-aller de l'ici-bas dans l'attente de jours meilleurs. Pour la Bible, la vérité viendra avec la contemplation de l'original divin :

« Oui, maintenant nous voyons dans un miroir, en énigme ;
mais alors, face à face.
Maintenant, je connais partiellement
alors, je connaîtrai comme je suis connu »
1 Corinthiens 13 : 12⁴⁰.

37. PLATON, *Le banquet. Phèdre*, Paris, Garnier-Flammarion, 1987, p. 130-136.

38. Dans *Le souci de soi*, Michel Foucault parle de l'existence d'un « principe philosophique et moral qu'un plaisir n'est légitime que si l'objet qui le suscite est réel » (p. 257).

39. PAUSANIAS, *Description of Greece*, vol. 4, trad. W.H. Jones, Cambridge, Harvard UP, 1961, p. 311.

40. *La Bible*, trad. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, p. 2232.

Pour saint Paul, qui a fameusement posé le principe de la supériorité du sens spirituel sur les autres, nous réfléchissons ici-bas la gloire du Seigneur là-haut, ce qui commande pour l'interprétation des textes sacrés une recherche systématique du sens allégorique. La forme immanente n'est là que pour refléter un ailleurs transcendant, pour être vénérée en Son nom. Vénérée pour elle-même, elle devient idôle, et l'on se condamne, tel Narcisse, au royaume des Ombres. Dans cette tradition religieuse très vivace, l'*Ovide moralisé* est explicite dans sa condamnation de Narcisse à la fin du moyen âge ⁴¹. Lors de la Renaissance, Marsile Ficin, pratiquant le décryptage du mythe, lui greffe une anagogie corps-âme-ange-Dieu, et en redécouvreur de Platon condamne l'adolescent amoureux des images ⁴².

On a plus ou moins perdu de nos jours les colorations platoniciennes et chrétiennes qui s'attachent au procès de Narcisse, mais non une certaine notion d'erreur qui s'attache, elle, à tout reflet. Dans ces dix dernières années, on trouve encore quelques manifestations de cette vue. Marcelle Brisson, dans « Narcisse et son reflet » ⁴³, retrace une histoire pertinente, bien que partielle, du mythe de Narcisse au sein de l'histoire des idées : arrivée à la conclusion de son travail, elle

41. Moralisé mais, avant tout, christianisé.

42. *Marsile Ficin sur le Banquet de Platon*, sous la dir. de Raymond Marcel, Paris, 1956, p. 274. Narcisse se fourvoie complètement encore au XVII^e siècle : La Fontaine, dans une fable sur l'amour-propre dédiée à La Rochefoucauld, « L'homme et son image », parle d'une « erreur extrême » (Jean de LA FONTAINE, *Fables*, sous la dir. de R. Radouant, Paris, Hachette, 1979, p. 31). Dans la tradition moderne Gide, dans son *Traité du Narcisse* dédié à Valéry vers l'époque à laquelle celui-ci publie le premier fragment de son propre poème, déclare sans appel : « Tout représentant de l'Idée tend à se préférer à l'Idée qu'il manifeste. Se préférer — voilà la faute », André GIDE, *Le traité du Narcisse (théorie du symbole)* dans *Œuvres complètes d'André Gide*, vol. 1, sous la dir. de L. Martin-Chauffier, Paris, NRF, 1932 [1891], p. 215n. (Voir à ce propos l'étude de C.D.E. TOLTON, « Symbolism and Irony : a New Reading of Gide's "Traité du Narcisse" », *Studi Francesi* 119 : 2 (mai-août 1996), p. 271-284).

43. Marcelle BRISSON, « Narcisse et son reflet », dans *Un bouquet de Narcisse(s)*, Montréal, L'hexagone, 1991, p. 13-48.

aussi éprouve le besoin de pardonner sa faute au jeune homme (44-45). On peut dire avec Bellemin-Noël que Narcisse est devenu un « complexe de culture »⁴⁴.

On pourrait retracer cette antique lignée de l'association du Bien et de la lumière en prenant en compte une allusion probable dans le texte de Valéry. Il est question du céléberrime changement : « Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs ! » (H1, 1655) pour « Mon cœur jette aux échos l'éclat des noms divins !... » (H1, 125). Si la lumière semble plus tamisée dans la deuxième et définitive version, l'allusion aux *Noms divins* de Pseudo-Denys dit l'Aréopagite nous donne peut-être une piste de lecture. Certains passages de cet ouvrage dans la grande tradition paulinienne sont on ne peut plus explicites sur les liens entre le Bien, Dieu et la lumière⁴⁵. Il est peut-être révélateur que le Narcisse de Valéry « jette » ce livre : plus qu'une réflexion sur le tort ou les raisons de l'amour de soi, le Narcisse de Valéry traite des difficultés et des limites, des douleurs et des plaisirs, et des dangers, de la connaissance de soi. Il ne se préoccupe justement pas de ce que les dieux en pensent.

Quelles conclusions tirer de tant de partis-pris accumulés au fil des siècles ? D'abord que Narcisse est devenu, comme la lumière à laquelle il est associé, un champ de bataille idéologique actif. L'axiologie y est particulièrement forte. Ce qui intéresse au premier chef notre problématique, c'est que Valéry laisse Narcisse parler pour lui-même, dans un débat qu'il déplace

⁴⁴. Gilles Lipovetsky (*L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989 [1983], p. 70-112), il y a quelques années, a manifesté une passion rare à l'endroit de Narcisse, et s'est emporté à l'encontre du narcissisme vulgaire du monde postmoderne. Lipovetsky s'appuie abondamment sur un ouvrage de son homologue américain, Christian Lasch (*Le complexe de Narcisse*, Paris, Laffont, 1980). Le Narcisse est marqué par une tendance à se faire de plus en plus pathologique avec l'avancée du siècle. Pour Havelock Ellis et Freud, il était une simple phase à dépasser, lors du travail de deuil par exemple. Avec Otto Kernberg et ses travaux sur les états limites et les pathologies narcissiques, il s'est teinté de condamnation morale.

⁴⁵. PSEUDO-DENYS, *The Complete Works*, trad. Colm Luibheid, New York, Paulist Press, 1987, p. 74-76.

sensiblement ⁴⁶ : cette valorisation constante dans l'univers philosophique dominant ne se retrouve pas dans les « Fragments du Narcisse », même si la composante dialogique se manifeste très marginalement contre Narcisse et en dehors de son univers d'assomption à certains endroits — par exemple dans les échos, « PIRE » ou les voix animistes que Narcisse rapporte. Il ne s'agit pas d'une réflexion sur le vrai et le faux et d'une fable de ce vers quoi il faut tendre. En l'absence de jugement extérieur sur Narcisse dans le texte des « Fragments », il devient difficile d'identifier une intention polémique chez leur auteur. Nous choisissons de voir en ceci, de notre côté, une volonté de la part de Valéry d'échapper à une prise de position que nos traditions culturelles laïque et religieuse définissent d'emblée. Bref, de se soustraire à un débat stylisé et conventionnel, et de renouveler la perception d'un mythe intimement lié à la philosophie sous-jacente à la représentation littéraire et à la conscience de soi. Il traite de « son » Narcisse sous l'angle très valéryen de la conscience de soi ⁴⁷.

d. Sur le texte

Trois fragments mis bout à bout constituent-ils un Narcisse ? En effet, comme Valéry a écrit « son » Faust, les poèmes fragmentaires laissent deviner une version non encore avenue qui fera autorité : « le » Narcisse — en 1919, il ne

⁴⁶. Voir : Céline SABBAGH, « Les disparitions de Narcisse », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 153-172 étudie de près les valeurs valéryennes du mythe de Narcisse, sous ses divers avatars. Sabbagh relève notamment une association de l'ombre au corps (p. 158) dans d'autres textes que les « Fragments ».

⁴⁷. Voir l'étude admirable et malheureusement peu connue de David ELDER, « Paul Valéry et Narcisse en fragments », dans *Actes du groupe de recherches sur la conscience de soi*, Paris, Les belles lettres, coll. Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, n° 18, 1980, p. 133-146.

s'agit encore que des « Fragments de Narcisse » (H1, 1654). Entre les deux étapes, *le Narcisse* est devenu lui aussi un texte en marche. Il demeure que cette version finale et totale n'est pas encore disponible, sinon sous la forme apparemment incomplète des « Fragments du Narcisse », qui est la seule dont nous puissions nous contenter. Nous ne tiendrons pas compte, dans notre étude, de la non-finitude certaine des « Fragments » et de leur succession presque arbitraire : le fait qu'ils se succèdent dans un ordre choisi par l'auteur nous permet de les considérer comme unité cohérente. Nous supposons donc que les trois fragments se suivent chronologiquement dans leur agencement linéaire (nous négligerons les deux grandes coupures entre I et II, et II et III), ce qui a une incidence pour les manifestations tactique et dialectique du sens à travers le texte ⁴⁸.

Cette objection réfutée se fonde aussi sur l'histoire complexe du texte qui nous est donné (H1, 1551-1561 et 1653-1662), histoire d'une genèse encore une fois interminable ⁴⁹. Les « Fragments » tels que nous en disposons ont été réunis en 1926 dans la seconde édition de *Charmes*. Ce projet de réunion (d'autres textes à l'époque) datait de 1912, et portait sur des parties de texte remontant jusqu'à 1890 — Valéry allait bien entendu inclure dans sa réalisation les textes non encore écrits à l'époque ⁵⁰.

⁴⁸. Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Métamorphoses de Narcisse », *Revue des lettres modernes* 413-418 (1974 [6]), coll. Paul Valéry, n° 1 (« Lectures de Charmes », sous la dir. de Huguette Laurenti), p. 9-28 en tire un article pointilleux et original où elle voit l'impossibilité de la spécularité du Moi, déjà scindé corps et âme.

⁴⁹. Il y aurait à ce propos une étude prometteuse à faire pour voir si la luminosité évolue avec la genèse du poème. Voir : *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, sous la dir. de Jean LEVAILLANT, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982.

⁵⁰. Voir le bouquet de Narcisses valéryens rassemblé par Roland DERCHE, *Quatre mythes poétiques (Œdipe, Narcisse, Psyché, Lorelei)*, Paris, SEDES, 1962, p. 98-106.

I. Le premier fragment reprend largement « Narcisse parle », dont Pierre Louÿs avait passé commande à Valéry pour une revue qu'il dirigeait en 1890. Valéry déclare l'avoir écrit en deux jours, soit en un total de six heures environ. Ce n'était donc pas encore une version très travaillée, et son auteur en était mécontent. « Narcisse parle » a été publié en 1891, avec à la fin la mention « (Fragment) », puis complètement remanié pour une nouvelle publication en 1919, sous le titre « Fragments de Narcisse ». Valéry l'a retouché par deux fois en 1921 pour deux versions successives : « Narcisse (Fragments) » et enfin « Fragment du Narcisse ». La version presque définitive du premier fragment a paru dans l'édition de *Charmes* de 1922 sous le titre « Fragment du Narcisse ».

II. Le second fragment, écrit dans le tumulte de la rencontre avec Catherine Pozzi en 1920, a été publié dans une revue en mai 1922, aussi sous le titre de « Narcisse (Fragment) ». Valéry l'a assez peu retouché par la suite, sinon pour la ponctuation. À cette époque, on dispose bien entendu des trois fragments, encore non réunis, mais Valéry travaille à une version définitive puisqu'il intitule cette partie « Étude pour Narcisse », en vue d'une publication en juin 1923, publication pour faire suite au fragment trois précédemment publié.

III. Le troisième fragment est le deuxième « Fragments du Narcisse » paru en mai 1922 à la Nouvelle revue française, et lui aussi assez peu retouché par la suite.

En 1922, le texte dans son état final est quasiment constitué ; il sera publié en 1926 dans *Charmes*. Jean Bellemin-Noël trouve des différences remarquables de tonalité entre les trois fragments, mais il faut relativiser les impressions globales et prendre en ligne de compte le fait que la composition du

poème s'étale sur une trentaine d'années. En trente ans tant les modes que les êtres changent : la « funérale rose » et le « saphir » symbolistes de 1891, font partie en 1919 des vers désuets, et disparaissent ; d'autres termes moins marqués sont conservés. En ce qui nous concerne, il faudrait peut-être aborder avec méfiance les extrapolations qui prennent appui sur un développement du connoté au sein du texte, sur l'unité duquel nous fondons malgré tout, comme Bellemin-Noël, notre démarche. Nous tirons de ceci un argument supplémentaire en faveur de l'approche du texte donné par le menu.

3. Approche sémantique

« Nyctémère »
— néologisme médical.

a. Il y a sémantique et sémantique

Nous ne prétendons ni imiter ni répéter le remarquable travail de Pierre Guiraud sur Valéry⁵¹. On y découvre très tôt qu'ombre et lumière sont des vocables particulièrement centraux à plusieurs poèmes de Valéry — entre autres les « Fragments du Narcisse ». On relève par exemple une vaste bipartition dans les occurrences fréquentes :

« noir », « sombre », « obscur » *vs* « blanc », « pâle », « pur », « clair »

« ombre », « ténèbre », « nuit » *vs* « éclat », « lumière », « jour »

— seule la classe des verbes reste bancale avec « briller », sans « obombrer ». On aura ainsi conforté l'intuition obvie selon laquelle les domaines de l'ombre et de la lumière sont de grands facteurs de cohésion thématique dans la poésie

⁵¹. Pierre GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953.

valéryenne. Bien que la méthode adoptée ici et celle de Guiraud se ressemblent et se fondent toutes deux sur des dénombrements, elles sont en désaccord sur plusieurs points. Tentons de mettre brièvement ces divergences à plat afin d'exposer notre approche.

1. La partie sémantique de l'étude de Guiraud est fondée sur une conception réduite du sens. Pour Guiraud, le sens correspond à l'unité mot, ce qui permet l'établissement d'une base vocabulistique⁵². Si une telle base est utile et peut éventuellement se montrer révélatrice, elle ne saurait cacher que le sens du mot n'est qu'une hypothèse commode pour le lexicographe, mais que le mot regroupe en fait plusieurs molécules dans son actualisation par le texte. A travers le lexique de Valéry circulent d'autres occurrences que celles véhiculées en vrac par les mots individuels : celles d'unités significatives plus petites, absolument moins nombreuses, mais aux occurrences plus fréquentes.

En jetant un bref coup d'œil dans le travail de Guiraud, on peut relever l'existence d'une molécule /immatérialité, non-solidité/ (qui n'est pas seulement présente dans le vocabulaire de l'âme) *vs* /matérialité, solidité/ (qui ne relève pas que du domaine sémantique //corps//). On retrouve /immatérialité/ dans les mots « azur », « songe », « pur », « ombre », « onde », « âme », « ciel », « feu »⁵³. Tandis que /matérialité/ est présent dans « chair », « sein », « corps » ou « cœur ». Certains sèmes dépassent donc les limites des champs lexicaux.

De la même manière, la molécule /perception/ est présente dans « œil », « entendre », « voir », « main », « regard », « sentir », « délice » etc. Mais elle apparaît aussi dans « profond », « sombre », « secret », « immense », « léger », « silence »,

⁵². Pierre GUIRAUD, *Index du vocabulaire du symbolisme*, vol. 2, « Index des mots des Poésies de Paul Valéry », Paris, Klincksieck, 1953.

⁵³. En fait dans les sémèmes notés par ces mots.

« rumeur », « murmure » — tous mots qui véhiculent aussi, contrairement à la classe précédente, le sème /inappréhensibilité/. Ainsi si "entendre" et "rumeur" ⁵⁴ se ressemblent, ils s'opposent par ailleurs et leur relation est plus complexe que leur simple appartenance au même domaine lexical. C'est de la récurrence de tels traits de signification, récurrence appelée ici isotopie, et non de celle de mots lexicaux, que nous nous occuperons.

2. La méthode de Guiraud, à la statistique inspirée de Poisson, est comparatiste et relativiste. Elle trahit une pensée molaire qui fait bon marché des détails. Ainsi Guiraud en vient-il à écarter nombre d'insignifiants au nom d'un corpus statistique plus vaste, plus rapproché de la langue que de la parole réalisée ⁵⁵. D'un côté le corpus de la langue et la loi normale, qui voudrait bien pouvoir définir une norme pour le « langage poétique ». De l'autre, sa réalisation manifestatrice d'écarts, la parole, l'exception, bref les textes, le style, dont la définition reste au fond la préoccupation première.

Puisque leur fréquence en langue correspond à leur fréquence en parole, on en vient à éliminer des mots importants [!] tels que « dormir », « eau », ou « voir », négligeant en ceci que comme « sommeil », « onde » et « secret », retenus quant à eux, ils manifestent des sèmes récurrents : /état second/, /fluidité/, /perception/... En vertu de la même règle globalisatrice, on élimine les hapax. Et puisqu'ils sont communs au système de la langue, on écarte enfin les mots grammaticaux, alors que par exemple /positif/ y est souvent présent :

/positif/ : "tout", "toujours", "encore" : : /négatif/ : "rien", "jamais", "plus".

⁵⁴. Nous noterons les sèmes entre guillemets anglais, contrairement à Rastier qui les note entre apostrophes (nous ne recourons pas au signe). Les sèmes sont signalés par les barres obliques simples ; les classes sémantiques entre barres obliques doubles selon la notation utilisée dans *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987, p. 277.

⁵⁵. Il se place d'ailleurs sous l'égide de Saussure. Pierre GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 18. Le titre parle de soi-même.

Notre approche est plus proche de la singularité des faits textuels et ne demande aucun recours direct à une (re)construction théorique telle que la langue. Elle considère le texte à plat, dans sa manifestation réelle, sans négliger *a priori* certains constituants « inintéressants ».

3. Après avoir relevé l'opposition de base entre "pur" et "ombre" (162), Guiraud tente de souligner la bipolarité qui travaille l'œuvre poétique de Valéry : polarité être et non-être, ordre et désordre, clarté et mystère... Il en vient à souligner la « grande extension sémantique » de ces mots, et ébauche une description plus proche de notre démarche : pur et ombre « s'appliquent aussi bien à la substance qu'à l'essence, à la nature qu'à l'homme, à l'animé qu'à l'inanimé [...] » (163). Guiraud décrit ici en terme de sèmes discrets un contenu continu et donne les conditions de la réalisation sémique des métaphores. Mais il déclare immédiatement que les mots en question « sont en fait omnivalents et susceptibles de tous les *transferts de sens* que l'on peut imaginer » [*sic*]. De trop pleins qu'ils paraissaient être, car chargés de sèmes, ces mots se trouveraient maintenant vides, puisqu'ils cèdent leur place à la réalisation de (trop) nombreuses métaphores ? Guiraud montre ici la difficulté qu'on peut avoir à sortir d'une conception lexématique du sens.

Ceci nous permet de signaler qu'il ne s'agit pas ici d'épuiser l'inventaire de tous les sèmes relatifs à la lumière et à l'ombre, mais simplement d'en relever quelques-uns particulièrement saillants par leur récurrence dans le texte. Il va de soi que même en nombre réduit, ces sèmes tracent des réseaux complexes, car pas toujours symétriques, et que l'on ne dispose pas encore de modèle de description à trois ou quatre dimensions qui permettrait d'en rendre mieux compte.

4. Guiraud aborde admirablement certains des phénomènes plus vastes que le mot, syntaxiques, voire transphrastiques. Il s'attarde par exemple sur l'apposition, la métaphore en particulier, la rime, ou le rythme. La description sémantique que nous adoptons rend porteuse de sens elle-même la distribution de la signification à travers le texte.

Si des macro-traits comme la rime ou le rythme sont ainsi aisément pris en compte, d'autres plus évasifs peuvent l'être aussi. Ainsi de l'exclamation, grande absente du bouquet de Guiraud. Peut-on la passer sous silence et du même coup tordre le coup au lyrisme ? N'a-t-elle aucune importance dans un poème comme l'« Ébauche d'un serpent » ? Il semble que si la rhétorique a peu à dire sur ce sujet, l'exclamation comporte une valeur sémantique aisément identifiable (/intensité/, /ardeur/, /appel/...).

Si Guiraud a parfois besoin de recourir à l'étymologie pour expliquer une métaphore, l'approche sémiologique a les moyens de faire parler le texte sans en appeler à une historicité parfois douteuse. Ainsi si « âme » contient "souffle" dans « la moindre âme dans l'air », on peut plus simplement recourir à une description du donné sémantique d'"âme" pour en découvrir la /fluidité/ ou l'/invisibilité/ qu'à une étymologie à aller chercher ailleurs et toujours contestable.

Il appert que les sèmes peuvent se manifester tant au niveau de lexies, que de phénomènes encore plus grands. Leur notation, à quelque niveau que ce soit, ne pose pas de difficulté insurmontable.

b. Ombre et lumière

Il y a une difficulté à définir les classes sémantiques de l'ombre et de la lumière : c'est qu'elles sont intimement reliées. Aristote tente ainsi de définir

l'ombre par la lumière : « Par diaphane j'entends ce qui est visible, sans être visible par soi absolument, mais grâce à une couleur d'emprunt. [...] Mais là où le diaphane n'est qu'en puissance se trouve aussi l'obscurité » (*De l'âme*, 11 : 7). Durand propose l'explication inverse : « Sémantiquement parlant, on peut dire qu'il n'y a pas de lumière sans ténèbres alors que l'inverse n'est pas vrai : la nuit ayant une existence autonome »⁵⁶. Nous nous rangeons à l'opinion de Gérard Genette en la matière, qui a la sagesse de ne pas confondre des référents disjoints et des signifiés qui s'appellent naturellement du fait de la construction du sens⁵⁷.

Afin de ne pas entrer dans un tel essai de description sémantique, à ce niveau prématuré, considérons pour l'instant ombre et lumière comme des domaines sémantiques réalisés par des isotopies génériques. Cette méthode permet de relever le mouvement du texte de manière précise, alors qu'il se laisse difficilement circonscrire même par l'attention la plus alerte. On s'accordera dans un premier temps sur la présence élémentaire des sèmes génériques /luminosité/ dans //lumière// et de /obscurité/ dans //ombre//. Notre hypothèse est que les sèmes indexés dans les domaines lumineux traversent dans « Fragments du Narcisse » la distribution des rôles actantiels, induisant des relations d'équivalence métaphorique entre les acteurs : Narcisse, son reflet, la fontaine, les nymphes, l'âme, le corps.

Après extraction, nous obtenons un inventaire assez complet des sèmes inhérents, et des sèmes afférents soit du fait de la phraséologie, soit parce que portés par le contexte (Annexe 1).

56. Gilbert DURAND, *op. cit.*, p. 69. La nuit ce n'est pas exactement l'obscurité.

57. Gérard GENETTE, « Le jour, la nuit », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 20 (mai 1968), p. 150-165.

1. Dans l'ensemble du texte, on dénombre 116 lexèmes indexés dans //ombre// pour 150 dans //lumière//. Sur un total de 314 vers, cela donne une occurrence moyenne d'un sème tous les deux vers pour /luminosité/ ; d'un tous les trois vers pour /ombre/. L'étendue est régulière et on ne trouve pas plus de quatre vers consécutifs sans référence à l'un ou l'autre des domaines. Les deux domaines constituent donc une catégorie stable et bien représentée.

2. La répartition de A (//lumière//) et de B (//ombre//) se fait de deux manières : parfois par salves alternées, ce qui semble être la tendance générale, parfois sur le mode antithétique au sein d'un même vers.

Par salves, tout d'abord. Dans les vers 21 et 40 s'établit par exemple une sorte d'oscillation entre deux faisceaux sémantiques : des vers 21 à 28, la //lumière// est mieux représentée ; une salve de sèmes relatifs à //ombre// lui succède des vers 29 à 40. Le texte se termine par une telle salve relative à //ombre// (v. 300-310), contrepoincée par l'occurrence finale de « Narcisse ». Ceci renforce ainsi l'impression d'une alternance lumière-ombre, homologue :

— par analogie, d'une cyclothymie espoir-désespoir ;

— par référence, du cycle jour-nuit, qui dramatise le mouvement temporel du poème, suspend l'écoulement du temps pour conférer à l'anecdote singulière une sorte de valeur itérative éternelle ;

— par son énonciation, d'une division ou d'une incertitude (cf. « leur d'heure ambiguë », v. 111) chez Narcisse même, dont le discours est marqué par un cycle.

Deuxièmement sur le mode antithétique. Cette division est présente, du point de vue tactique, dans de nombreux vers, qui tentent de mettre les domaines //lumière// et //ombre// en contact — d'où la présence de nombreuses oxymores. Cette réunion impossible, ou cet appel toujours relancé d'une signification par

son contraire, est homologue du dilemme insoluble de Narcisse. Loin de n'être composé que de discours, celui-ci est métaphorisé par le jeu d'alternance entre /luminosité/ et /obscurité/.

3. On peut dresser le tableau suivant de la distribution de A et de B dans les trois fragments.

	Nombre de vers	//ombre//	Moyenne par vers	//lumière//	Moyenne par vers
Fragment N°1 :	148	73	(0.49)	87	(0.59)
Fragment N°2 :	115	44	(0.38)	59	(0.51)
Fragment N°3 :	49	33	(0.67)	33	(0.67)

Si l'on tente de quantifier l'insistance sur l'ombre ou la lumière dans les trois fragments, on s'aperçoit de plusieurs faits.

On n'est pas justifié de parler d'une « victoire » de l'ombre sur la lumière dans le dernier fragment : les moyennes en sont strictement égales. Si en revanche on tient compte de la représentation des domaines en termes de « salves », il faut relever que la plupart des représentations de la lumière se retrouvent dans les trente premiers vers du troisième fragment ; tandis que la majorité de celles de l'ombre se rencontrent dans les quinze derniers vers. Il faut donc nuancer des remarques selon lesquelles dans le fragment trois, « [l'âme de Narcisse] est aux portes du vide et de la mort » ⁵⁸.

Alors que, à en juger par son occurrence moyenne par vers, le domaine //lumière// est relativement stable, le domaine //ombre// connaît une certaine

⁵⁸. Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966 [1953], p. 284.

évolution. Dans le premier fragment, on relève un équilibre entre l'ombre et la lumière. Le deuxième fragment correspond à une certaine perturbation de cet équilibre au profit de //lumière// — le passage est plus narratif que descriptif. Le troisième fragment établit le rééquilibrage inverse et voit nettement augmenter la densité des faisceaux isotopiques considérés. On est justifié de dire par conséquent que les fragments deux et trois sont opposés d'une certaine manière, parce que différemment polarisés.

4. Si la méthode adoptée est encore grossière, il s'agit de l'affiner. Pour ce faire, jetons un coup d'œil à l'Annexe N°1 pour tenter de définir quelques isotopies spécifiques.

i. Dans la colonne //ombre//, on relève plusieurs occurrences de sèmes reliés à la mort : "mort", "s'éteindre", "fatal", "funeste", "tombeau", "funèbre"... voire "yeux clos", "sommeil"; qui font tout aussi bien référence à un état second. Il semble donc que le domaine //ombre// a des affinités avec un sème que l'on pourrait décrire comme /mortifère/. En revanche, la contrepartie n'est pas vraie : si /obscurité/ se propage en relation avec //mort//, la relation symétrique n'est présente nulle part. Ni le contexte ni la phraséologie ne reconnaissent de lien entre /luminosité/ et /vital/, sinon justement par réverbération de ce qui est valable pour leurs contraires. Nous ne nous intéresserons donc pas à /vitalité/, mais seulement à /mortalité/, qui semble bien être, avec /obscurité/, sème via lequel il apparaît, une des marques identifiantes de //ombre//.

ii. On remarque que //ombre// est aussi lié à la forêt ("forêt", "arbre", "épaisseur panique", "satyre"...) et à la profondeur de la fontaine ("profondeur", "profond", "s'abîme"...). Ces deux lieux seraient bien représentés par le sème /profondeur/ ⁵⁹. La légende et nos impressions ne veulent-elles pas que Narcisse

⁵⁹. Horizontale pour la forêt, verticale pour la fontaine.

se noie ? Si en effet il rejoint finalement l'ombre là où elle se trouve, il en vient à être englouti. Rien de ce genre n'est néanmoins explicité dans « Fragments du Narcisse », au-delà de la mention d'un abîme plutôt vorace.

Cette profondeur sombre s'oppose spatialement à la surface de l'onde claire, associée à l'image de Narcisse. On a donc, correspondants à //ombre// et //lumière//, deux lieux différents : /profondeur/ vs /surface/.

iii. Cette profondeur est aussi liée à la notion de mystère à sonder ("secret", "opaque", "mystérieux"...). Elle se rattache à ce niveau à la problématique de l'âme⁶⁰ et rejoint en fait les métaphores figées de la langue française. Car si la /profondeur/ absorbe, les oiseaux morts comme les anneaux perdus (v. 166-169), et se montre insondable comme l'est l'âme, à la surface de l'eau se reflète la lumineuse image du corps de Narcisse.

On a donc une grande opposition entre //corps// vs //âme//, que métaphorisent la lumière et l'ombre par le truchement de /connaissable/ vs /non-connaissable/, /accessible/ vs /inaccessible/, et qui se résume bien dans une seule perception sensorielle : /visibilité/ vs /non-visibilité/.

iv. Le reflet de Narcisse, réalisé par l'instrumentation de la lumière, partage avec elle un sème définissable comme /immatérialité/. Ils se trouvent pour cette raison en position métaphorique potentielle. En revanche, cette /immatérialité/, qui se retrouve aussi dans //âme//, est commune à //ombre// et //lumière// : si elle n'est définitoire ni de l'un ni de l'autre, elle leur est inhérente. Son pendant, /matérialité/, a trait au //corps//, en particulier à l'original que reflète l'eau, et qui, comme son reflet, possède de la luminosité — voir : les

60. M. RIEUNEAU, « Les métamorphoses de l'âme dans *Charmes* de Paul Valéry », *Recherches et travaux* 36 (1989. « Poésie. Le corps et l'âme depuis Baudelaire »), p. 97-111 a noté comment le vocable « âme », apparaissant quarante-cinq fois dans *Charmes* contre huit fois dans *l'Album* et six fois dans les poèmes de la minorité, est en fait indexé dans six domaines différents. Quoique contrairement au lexique du corps, stable quant à lui, le champ sémantique de l'âme soit variable (p. 106), le sème /profondeur/ rend invariablement service à sa figuration.

"nymphes", la "napée", "corps", "visage", "rose"... ainsi, si la lumière est immatérielle, elle s'attache, dans sa manifestation, à des objets tangibles, avec une prédilection pour le corps admiré.

Nous rejoignons donc, à travers le sémantisme de la lumière, grâce à /matériel/ vs /immatériel/, une autre problématique, celle du réel et de l'iréel, du modèle et de son double, de l'original et de la copie.

v. Enfin, et où l'on touche à la valorisation, il faut observer que nombre d'occurrences relatives au domaine de la lumière sont placées sous le sceau de la pureté : "pur", "pureté", "azur", "éther", "or" pour l'eau, "cristal", "vierge"... Cette pureté confine à une sorte d'ataraxie ; elle a un effet majeur : elle permet justement une vision sans trouble.

Or, ce sème de /pureté/ n'a pas de contrepartie directe dans //ombre//. Plutôt, il semble étrangement répondre à /mortalité/ que nous avons déjà signalé, et autour duquel gravitent « confuse », « troubler », « obscurcir », « s'éteint » qui, s'ils n'ont pas trait à une mort réelle, évoquent par contre une disparition du reflet. Pour cette raison, nous établirons la classe /mortalité/ vs /pureté/ ⁶¹.

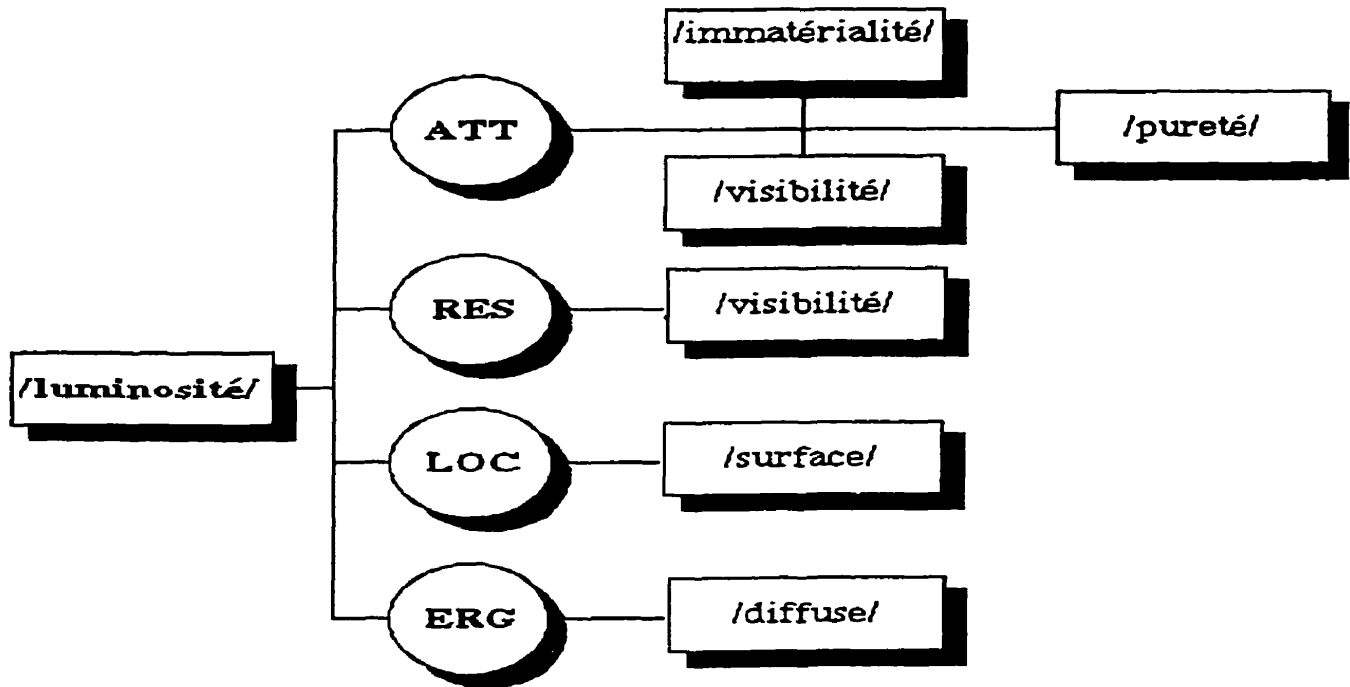
Il semble alors que la quasi-totalité des occurrences lexématiques dans les classes A et B soient couvertes. En résumé, les domaines //ombre// et //lumière// sont sémantisés dans les « Fragments du Narcisse » par la récurrence des molécules sémiques suivantes:

	A : //lumière//	vs	B : //ombre//
- des attributs :	/luminosité/	vs	/obscurité/
	/visibilité/	vs	/non-visibilité/
			/immatérialité/
- un lieu :	/surface/	vs	/profondeur/

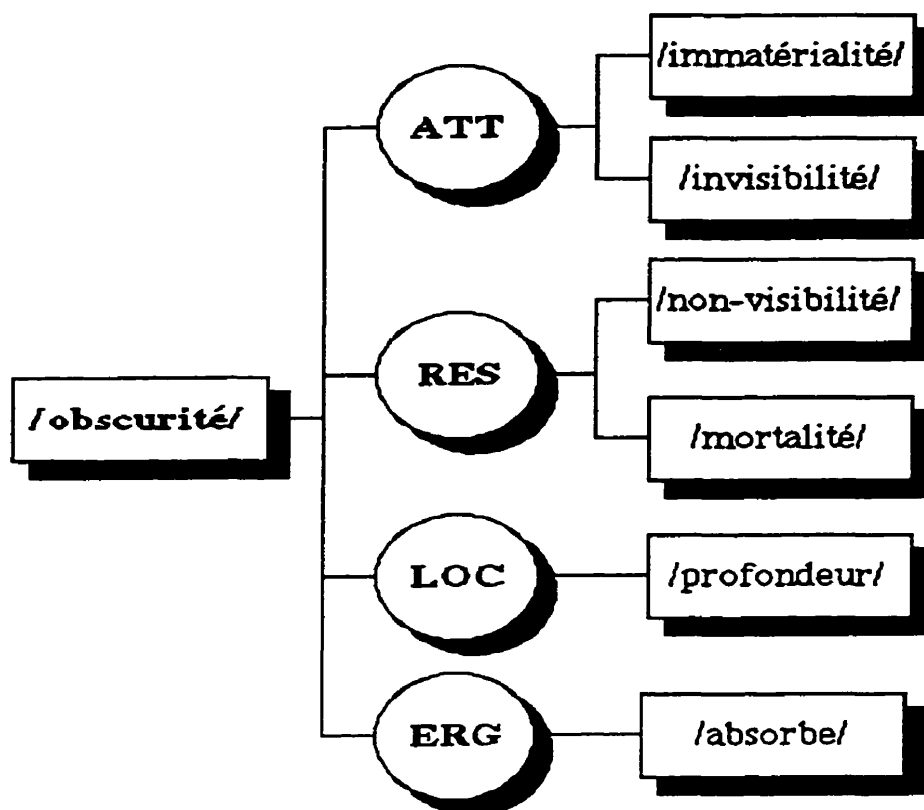
61. En accord notamment avec le fait que « or » et « mort » sont en opposition complémentaire à la rime (v. 52-53), comme « corps » et « morts » (v. 275-276) ; alors que l'association « ténèbres » et « funèbre » (v. 225-226) s'oppose aux rimes « pur » et « azur » (v. 72-74), et « chair » et « éther » (v. 179-180).

- un effet : /pureté/ vs /mortalité/.

En termes de graphes thématisés, les sémèmes se représentent de la manière suivante ⁶².



62. ATT=attributif. RES=résultatif. LOC=locatif. ERG=ergatif. La constitution du graphe thématisé permet la constitution d'une matrice d'homologation qui est à la base du raisonnement analogique. Voir : François RASTIER, *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 62.



Ayant ainsi établi un inventaire sommaire du sémantisme de l'ombre et de la lumière, nous passons aux isotopies spécifiques dans l'ordre de leur apparition dans le tableau ci-dessus.

c. Visibilité et non-visibilité

A l'examen de l'Annexe N°2, quelques tendances apparaissent.

1. Le champ de la vision est particulièrement bien représenté, ce qui paraît normal, puisque la lumière suppose la vision, et que la lumière est, comme on l'a dit, un réseau sémantique dense.

2. La prédominance de /visibilité/ est minée par un accroissement de /non-visibilité/ dans le fragment trois. C'est ici la manifestation sémantique de ce qui se produit au niveau événementiel : l'ombre apparaît et efface progressivement l'image de Narcisse sur l'eau.

3. Un rapide examen des lexèmes comportant l'occurrence de /non-visibilité/ trahit un changement d'orientation du champ de la vision. Si les vocables porteurs de /non-visibilité/ dans le premier fragment évoquent le mystère ("secret", "mystérieux", "confuse", "opaque"...), ils signalent, dans le fragment trois, non plus une incapacité de bien voir, mais une impossibilité de voir, provoquée par la disparition du reflet : "trouble", "aveugle", "tremble"...

4. Sont visibles plusieurs corps matériels ("Narcisse", "nymphe", "fontaine") et certaines entités plus ou moins immatérielles mais néanmoins dotées d'existence physique telles que le reflet de Narcisse, le ciel, voire l'eau. Toutes ces occurrences visibles sont aussi porteuses de luminosité : il semble que tout ce qui se voit soit associé à la lumière qui en permet la vision, et en prenne les qualités : Narcisse est « pâle », les nymphes et l'eau « claires », Narcisse et son double sont « uni[s] » par la lumière (v. 243)... Ainsi, là où la lumière paraît plus ou moins inhérente à ce qu'elle illumine, car elle est blanche comme eux, l'ombre qui frappe finalement ces objets est-elle apportée de l'extérieur par le soir.

Inversement, tout ce qui empêche la vision est mis au compte collectif de l'ombre. On a donc effectivement une multiplicité d'entités lumineuses, une fragmentation du monde de la surface, mais une masse d'ombre homologue d'un grand Tout.

5. Puisque sont lumineux nombre d'acteurs porteurs de /corporalité/, tandis que l'ombre demeure passablement désincarnée (sauf dans "satyre", ou dans des notions spatiales telles que "antres", "forêt"), il semble falloir relever dans l'univers d'assomption de Narcisse une valorisation de /visible/, contre une dévaluation de ce qui échappe ou empêche la vision, associé à l'ombre. On note par exemple la présence de « songes » à plusieurs reprises. Il faut relier cette polarisation à la problématique de l'âme à laquelle elle vient se greffer de manière privilégiée : une étude sémantique de //corps// vs //âme// serait à mettre en relation avec celle des classes //ombre// vs //lumière//. Au corps, éclairé des feux de la lumière, visible et appréhensible, la sérénité d'une soif de savoir éteignible ; à l'âme, sombre, insondable et rebelle à l'investigation, l'amertume d'un échec de l'esprit. Narcisse se révélerait peut-être alors comme porte-parole atypique dans l'univers valéryen de l'impossibilité de la conscience de soi.

d. Matérialité et immatérialité

1. La molécule /immatérialité/ est inhérente à la lumière et à l'ombre. Cependant, il arrive aussi souvent que certains lexèmes qui portent /luminosité/ ou /obscurité/ comportent aussi le sème /matérialité/. Il serait donc inexact de dire que la poésie de Valéry comporte une métaphysique de l'ombre et de la lumière : ombre et lumière sont presque toujours bien attachés à quelque chose d'autre — la lumière plus particulièrement.

2. On peut remarquer que si /immatérialité/ est inhérent à la lumière, le sème l'est aussi au reflet de Narcisse et à la substance fluide (lumière plus eau) par laquelle il se forme. Ce reflet a sur ce point quelque chose en commun tant

avec l'ombre, qu'avec l'eau ou l'âme. On a donc une équivalence partielle avec ces trois dernières formations. Le reflet est dit, par assimilation métaphorique, littéralement opposé aux vœux d'éclaircissement de Narcisse (ombre), insaisissable et fugace (eau), insondable dans son mystère (âme), contrairement à la chair lumineuse.

3. C'est surtout dans le troisième fragment que la tension entre /matérialité et /immatérialité/ est la plus forte, c'est-à-dire où l'on rencontre les fréquences les plus élevées pour les deux sèmes. C'est à cet endroit que la contradiction entre la matérialité du corps de Narcisse et l'immatérialité de son reflet est le plus souvent manifestée.

e. Surface et profondeur

1. Au reflet de Narcisse et à la lumière correspondent dans la topographie des lieux la surface de l'eau claire, dont le vrai Narcisse se rapproche le plus possible. C'est donc un espace qui capte particulièrement bien la luminosité. D'ailleurs, la collocation la plus fréquente pour évoquer l'eau est « *sur l'onde* », ce qui témoigne bien de son caractère superficiel. Le corps lui-même n'est qu'une « *claire écorce* » (v. 288), qui bien sûr contient l'âme, « *cœur mystérieux* » (v. 233).

En revanche, l'impression de masse que donne l'ombre se trouve confortée par sa localisation vague et étendue : au fond de la fontaine, au fond des antres d'où Écho appelle, ou au fond de la forêt. D'ailleurs, on l'a noté, le sombre fond de la fontaine est absorbant (v. 166-170) ⁶³. Cette profondeur est bien sûr cousine

63. « [... E]au calme qui recueille
Tout un sombre trésor de fables et de feuilles,
L'oiseau mort, le fruit mûr, lentement descendus,
Et les rares lueurs des clairs anneaux perdus.

d'autres domaines gravitant autour de l'ombre : la mort ("tombeau", "enfens"...), mais également l'âme ("profonde", "profond souvenir", « se perd dans sa propre forêt »), toutes deux métaphoriquement reliées à l'ombre par leur sème commun.

Le système d'opposition des deux domaines est donc hautement cohérent. La lumière s'associe à la surface, au corps et au reflet ; l'ombre aux profondeurs, à l'âme et à la mort. A plusieurs égards, la fontaine est un « miroir qui partage le monde » (v. 246) ⁶⁴.

2. Il faut dire un mot sur cette fontaine, qui, comme le reflet, permet de mettre en rapport les deux contraires qu'elle unit. On aurait envie, comme chez Ovide, de trouver chez Valéry une homologie entre la fontaine vierge (v. 60) ⁶⁵ et son Narcisse : comme lui, elle est « claire, mais si profonde » (v. 160). La même homologie (aussi présente dans la citation précédente) se retrouve dans la problématique du corps et de l'âme, justement métaphorisée par le reflet. Son eau est, de fait, composée du corps des nymphes, de la napée — mais ces nymphes sont dérangées et frissonnent de « la moindre âme dans l'air » (v. 8) : par cette double métaphore, pour la fontaine aussi, c'est l'âme qui « perturbe » le corps. On voit la complexité du réseau de correspondances, ici des métaphores animistes, que nous permet de découvrir la sémantisation de l'ombre et de la lumière.

3. C'est encore dans le troisième fragment que l'on rencontre les fréquences les plus élevées ainsi que l'accroissement le plus notable en valeur

Tu consommes en toi leur perte solennelle » (v. 165-169).

⁶⁴. « Cette tremblante, frêle, et pieuse distance
Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux !... » (v. 297-98).

⁶⁵. « Douce aux purs animaux, aux humains complaisante » (v. 150).

absolue de l'occurrence des sèmes /surface/ et /profondeur/. On reliera aisément une telle pertinence à ce que nous avons précédemment fait remarquer à propos du fragment trois.

f. Pureté et mortalité

1. La pureté est peut-être, parmi les sèmes que nous étudions, le plus commun et le plus stable. Quand on aborde Valéry, père de la « poésie pure », on peut s'attendre à trouver une réalisation sémantique de cette pureté ("pur", "pureté", "éther"...) que le symbolisme tout entier affectionne.

Elle se métaphorise essentiellement par les éléments fluides et nobles que sont l'eau limpide et cristalline, le feu igné et l'éther pur. La zone sémantique de la lumière devient alors un médium d'élection pour manifester cette pureté, car elle se trouve au lieu de l'intersection physique des trois fluides. On confine donc dans notre cas à une problématique du cliché.

Rappelons toutefois que nous avons opté pour opposer /pureté/ à /mortifère/, et que, par implication analogique, la pureté est homologue de la vie — ou que la mort a parti lié avec une impureté qui n'est pas dite.

Toujours est-il que c'est par un frisson sur l'eau que s'abolit l'image physique de Narcisse, donc par une vague corruption de l'image (*cf.* le souffle perturbe cet « univers dormant », v. 11, et « le sommeil des nymphes », v. 15) — de toute évidence correspondant à une mort du moral, « brisé ». On a déjà dit que Narcisse et la lumière sont métaphoriquement liés par leurs sèmes communs, il devient donc peu surprenant qu'un trait spécifique d'un élément naturel, /pureté/, soit perçu comme tout aussi essentiel à un jeune homme, puceau qui plus est. De

là, il y a encore loin à trouver en Narcisse une incarnation christique de la lumière.

2. La récurrence du sème /mortalité/ est plus problématique. Sa variabilité dans le discours de Narcisse, par ailleurs homogène malgré la facture du poème, rend sensible une évolution dans sa pensée et sa perception avec la tombée du soir. Il est patent que la mort est afférente au soir, puisqu'elle vient rompre l'enchantement de Narcisse. Si l'on avait abordé le texte par l'isotopie générique de la mort, il aurait fallu signaler la prolifération de lexèmes évocateurs d'un second état de l'être : « sommeil », « yeux fermés », « égarement », ou même la chute dans le miroir du vers 268, qui donne à penser au paradis perdu⁶⁶. Dans la problématique que nous avons choisie, ces occurrences indexables dans //mort// ne sont que d'un intérêt anecdotique, même si elles sont légion.

En effet, le sème /mortalité/ sous-tend toute la coda des fragments et donne l'impression que Narcisse meurt effectivement. Si cette mort est, après analyse, plus implicite qu'explicite, c'est parce que l'impression en est créée de toutes pièces par une accumulation assez conséquente de lexèmes porteurs de /mort/. Ultimement, un « Narcisse » est brisé, mais il semble plus plausible, dans le contexte, qu'il s'agisse de son reflet, disparu après la tombée du soir, que de l'original — même si le texte n'interdit pas qu'il s'agisse de lui⁶⁷. La série d'équivalences métaphoriques créée par la communauté des sèmes mentionnés, et qui composent //luminosité// et //obscurité//, favorise un glissement supplémentaire de son reflet à Narcisse à cet endroit du texte aussi. Cette fin

66. « D'un ciel sombre ici-bas précipité des cieux ?... » (v. 268).

67. « L'insaisissable amour que tu me vins promettre / [...] brise Narcisse » (v. 313-314). La double acception de « briser » dans le domaine physique (on brise un miroir) et dans le domaine moral (la douleur l'a brisé) autorise deux lectures selon qu'on construit une isotopie avec "Narcisse" (qui passe à la troisième personne) comme Narcisse, ou "Narcisse" comme désignation de son reflet.

pose donc la question de la connotation et du double sens : si la disparition de la lumière porte le sème /mort/, elle suggère aussi par ceci la mort de Narcisse, en accord avec le mythe traditionnel. Tant le sémantisme (presque tous les mots sont applicables à Narcisse et à son reflet) que les impératifs ou le jeu complexe des pronoms dans les quatre derniers vers autorisent cette double lecture.

En dehors de sa mise en œuvre technique proprement dite, cette fin souligne les équivalences sémantiques qui sont établies entre Narcisse et son reflet, puisque la distance entre modèle et copie est annulée ; physiquement entre Narcisse et l'élément aqueux, la fontaine ; énonciativement, avec de nombreux énonciations entre « je », « tu » et « il / elle » ; enfin, au niveau agonistique, entre Narcisse et la lumière, que vient chasser le « désordre des ombres » (v. 300) et celui de la syntaxe.

4. Conclusions

« Je ne pouvais donc souffrir (dès 1892) que l'on opposât l'état de poésie à l'action complète et soutenue de l'intellect. Cette distinction est aussi grossière que celle que l'on enseigne à exister entre la "sensibilité" et "l'intelligence", deux termes que l'on serait bien en peine de préciser sans se dédire ou se contredire, et qui ne se divisent bien qu'à l'école, où l'on développe jusqu'à la nausée le célèbre contraste de "l'esprit de géométrie" avec celui de "finesse", thèmes de dissertations infinies et réserve inépuisable de variations didactiques ».

Paul Valéry, « Fragments des mémoires d'un poète », dans *Œuvres*, sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 1482.

On voit ainsi à partir des sèmes discrets qui composent le sémème de //lumière// et celui de //obscurité// se tisser de nombreuses équivalences, parfois variables dans le temps, entre ce groupe polarisé et celui des acteurs, celui de

l'espace et le champ corps/âme. Le sème /visible/ permet de construire des métaphores dans la classe Narcisse-lumière-corps, le sème /non-visible/ dans celle reflet-ombre-âme. Le sème /immatérialité/ commun pose une unification métaphorique entre les isotopies qui constituent ombre-eau-âme-reflet. La polarisation de l'espace crée une association entre mort-âme-profondeur, alors que par ailleurs s'institue une connexion métaphorique⁶⁸ par l'analogie eau : corps :: air : âme. On voit donc un système cohérent de contamination et de substitutions métaphoriques dans les groupes de sémèmes qui portent aussi les sèmes spécifiques du taxème lumière-ombre. Et les possibilités actualisées y sont assez nombreuses.

Observons que la dimension corps-âme, finalement peu lexicalisée, est souvent afférée par les sèmes de l'appréhensibilité : /visible/ et /tangible/ (/matériel/). C'est par ces derniers notamment que se laisse lire une isotopie de la connaissance, en conjonction avec sa thématisation ("savoir", "secret", "fuir", "trouver", "saisir", "songes"...), que l'association corps : lumière :: âme : ombre, tracée plus d'une fois à partir d'eux, offre à une lecture allégorique. Du fait que ces sèmes ne sont nullement spécialisés dans ces deux seules dimensions, où ils sont d'ailleurs spécifiques, on ne peut y voir *seulement* de l'allégorie.

Nous avons montré dans ce travail que le thème de l'ombre et celui de la lumière dans les « Fragments du Narcisse » ne relèvent pas plus d'une imagerie éidétique⁶⁹ que de la symbolique, ni d'une logique textuelle auto-référentielle —

68. Le terme n'est pas équivalent à métaphore. Il s'agit de « [l]a mise en rapport de sémies appartenant à deux domaines ou dimensions sémantiques différents [qui] propage dans la sémie comparée des traits génériques afférents », François RASTIER, « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française* 101 (février 1994), p. 95.

69. C'est la direction qu'emprunte, à propos d'un autre poème, Hans STAUB, « Lumières de "La Jeune Parque" », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 301-323. Une telle approche est fort discutable car elle revient à se demander si la lumière est dorée ou bleutée, éclatante, intermittente ou voilée, si elle provient du soleil ou des étoiles, etc. afin de lui trouver des valeurs figuratives. Cette critique par hypotypose n'ajouterait rien que de signaler l'ambiance feutrée des « Fragments ».

lectures de présomption qui restent possibles par d'autres voies interprétatives, quoique, ainsi que nous le croyons, difficiles à corroborer. Aller chercher une symbolique pour le « Narcisse », en faire la seule allégorie de l'âme humaine penchée sur elle-même, c'est méconnaître que le texte est assez riche dans ce qu'il offre comme possibilités métaphoriques pour que nous n'ayons pas besoin d'y plaquer un artifice interprétatif *a priori*. C'est d'ailleurs aussi ignorer que ce Narcisse n'a rien d'une âme désincarnée. Tout le monde a un reflet, or en parler ne transforme personne d'autorité en philosophe évangéliste, ni en porte-parole d'un message à géométrie variable. Les « Fragments » sont fort éloignés de cette platitude idéologique du fait de la mise en forme complexe et cohérente de la figuration. On voit justement, à partir du thème de la lumière, se mettre en place une stylisation remarquable du sens à la faveur d'une multiplication des contaminations sémiques et des équivalences métaphoriques⁷⁰. Celles-ci dépassent nettement l'axiologie commune attachée à l'ombre et à la lumière.

Il convient de noter comment le sémantisme courant d'un domaine ponctuel est remotivé et devient pertinent dans la formation d'isotopies nombreuses et denses qui expriment des relations métaphoriques à plusieurs niveaux. Le travail du sens, ainsi qu'on le voit à partir d'un exemple, exploite pleinement les potentiels métaphoriques, de sorte qu'un univers « animé » et investi de valeurs particulières est créé. Par ce mouvement dans le sémantisme dynamisé, l'axiologie traditionnelle est dynamitée. À ce titre, les « Fragments du Narcisse » offrent un exemple frappant de l'exploitation, ici sur plus de trois-cents vers, des données plates de la signification par des associations établies en

70. Pierre GUIRAUD, « Le champ stylistique du mot "ombre" et sa genèse chez Paul Valéry », *Orbis litterarum* 19 : 1 (1964), p. 12-26 retrace la naissance et les variations des connexions métaphoriques réalisées à partir du mot « ombre ». Il note justement comment la métaphore en langue s'ajoute des potentiels métaphoriques supplémentaires, avant de s'érotiser et de devenir un paradigme idiolectal en entrant dans la symbolique personnelle (p. 23-24).

un système figuratif conséquent au niveau du texte. Patente, la métaphore s'y montre comme un moyen essentiel dans la manifestation et le travail du sens.

Si la dialectique horizontale entre les actants est rudimentaire et ne connaît pas de transformation ou complexification sensible, ceux-ci étant simplement régis par des oppositions binaires plates (Narcisse-reflet, Narcisse-nymphes, lumière-eau...), comme les oppositions locatives (surface-profondeur) et comme le sémantisme du champ corps/âme, on voit par contre que l'effort de l'écrivain se porte à enrichir cette dialectique par l'établissement à un autre niveau sémantique de nombreuses équivalences verticales, les connexions métaphoriques, entre domaines. En accord avec le genre lyrique adopté, l'accent ne porte pas tant sur le développement d'une anecdote à partir d'une cellule oppositionnelle et évolutive (narrative) que sur celui d'une figuration qui institue des parallélismes ⁷¹. Ces parallélismes soulignent finalement la cohérence d'une série d'oppositions terme à terme, d'autant plus qu'ils ne sont pas toujours symétriques à travers les séries d'acteurs, contrairement aux oppositions binaires qui trouvent partout leur contrepartie. Parlons donc de ce ce que s'institue dans le sens, comme il y a harmonie musicale, une harmonie sémantique qui consiste en un jeu cohérent et régulier de symétries et de récurrences. Par une autre métaphore, disons qu'on rencontre dans les « Fragments du Narcisse » une géométrie simple de disjonctions et de conjonctions qui se réalise à partir de l'agent métaphorisateur lumière/ombre — par ailleurs le seul agent facteur de changement au niveau de la fable.

71. C'est selon nous la principale difficulté du genre lyrique, et plus particulièrement des poésies de Valéry, pour ses étudiants. Plus encore que « *l'horror vacui* [...] devant un texte refusant de thématiser son intentionnalité communicative » invoquée par Jean-Marie SCHAEFFER, « Du texte au genre. Notes sur la problématique générique », dans *Théorie des genres*, sous la dir. de Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1986, p. 193. Pensons à sa pertinence pour « La pythie », « Ébauche d'un serpent » ou « Le cimetière marin » où rien ne se passe, hormis du discours.

À ce titre, l'exploitation conséquente du potentiel métaphorisateur d'un domaine met en jeu les opérations cognitives dégagées par Valéry, par ce que la métaphore est un point nodal de leur manifestation, on l'a vu. Cet univers analogique demande à être « imagisé » par une lecture qui active ces mêmes équivalences et exploite le jeu simple des symétries et oppositions qui institue le sens. Ici est peut-être le meilleur endroit pour signaler que Valéry a ainsi observé la relation métaphorique comme

« l'attitude centrale à partir de laquelle les entreprises de la connaissance et les opérations de l'art sont également possibles, les échanges heureux entre l'analyse et les actes, singulièrement probables »⁷².

Dans cette optique d'exercice valéryen, en action cette fois, on retrouve le souci permanent des *Cahiers* de créer un espace où les idées se répondent en un Système idéal, la curiosité pour les pouvoirs de l'ornement à la Valéry — non plus décoratif mais carrément performatif — et surtout le désir constant d'affiner l'acumen, ce en quoi poésie et mathématiques excellent. Dans un article ancien, un bachelardien l'a fort bien observé en ces termes dans cette même poésie :

« Si dans la métaphore le "voir" est un "faire" qui s'exprime par la parole, il arrive à un point où la parole n'est plus figurante, où elle est acte, le geste signifiant ne fait plus image, il devient rencontre »⁷³.

Si tant est que l'on trouve de cette manière du dymanisme, une énergisation du sens par la métaphore, ainsi que la manifestation d'une exploitation poétique prégnante des virtualités cognitives des opérations, il ne

⁷². Cité par Théophile SPOERRI, « La puissance métaphorique », dans *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, La baconnière, 1946, p. 181.

⁷³. Théophile SPOERRI, *op. cit.*, p. 198.

faudrait pas manquer de noter que ce « faire », cette dimension proprement poétique au sens étymologique, se concrétise aussi par une approche subtile du problème posé par le débat abstrait dans la littérature. C'est respecter l'esprit des positions de Valéry sur ce point que de faire surgir le célèbre mot-valise de Lacan : la littérature d'idées, c'est la poubellication de *litter* à terre, vulgairement de l'itérature d'idées, qui ressasse les poncifs bien-pensants. Approche rédemptrice du message impur par la métaphore lumineuse dans les « Fragments du Narcisse » donc, mais aussi par la métaphore tout court dans les autres *Charmes*. Il s'agit sur ce point d'une solution poétique proprement valéryenne — et qui encore va dans le même sens que l'enchantement visé dans la pratique sonore du poème. Dans sa dimension technique, elle est une réponse au choix préalable de traiter en poésie comme ailleurs de préoccupations abstraites dont on connaît bien l'origine.

Toutefois plus qu'enjolivure du sens, ainsi que le définit une stylistique aujourd'hui ancienne, la métaphore se pose comme médiation entre l'anecdote de la fable et sa portée allégorique dans le champ philosophique ⁷⁴. Force est de constater que si géométrisme il y a dans ce déploiement du sens, la métaphore conserve l'avantage d'apporter de la matière incarnée dans la présentation de l'abstrait. Après tout qu'y a-t-il à tirer de l'« âme » en poésie, hors des effets de trombone ⁷⁵ ? Impossible de verser à tout coup dans la métaphysique. On se rappelle comment Aristote a souligné que toute spéculation abstraite est vaine si elle prétend se passer des grandeurs sensibles offertes par ces stimulants que

74. Il ne s'agit pas tant de récupérer l'antique distinction entre sens littéral (la fable) et sens spirituel (l'allégorie), qui sont justement des effets de sens, mais bel et bien de souligner que la métaphore ouvre la lecture à plusieurs interprétations virtuelles encodées dans le texte.

75. Voir la citation *supra* (H2, 593). On a observé que le mot « âme » n'a qu'une seule fois son sens spirituel usuel parmi les quarante et quelques occurrences dans *Charmes*. Souvent le trombone rend plutôt des sons de pipeau.

sont les images poétiques ⁷⁶. Sans faire de la « sensation » un complément facile à « poésie », la métaphore offre ici une interface remarquablement exploitée entre ces deux domaines et la condition d'un exercice du sens qui résout harmonieusement les apories traditionnelles fond/forme, abstrait/concret, etc. Dans cette ligne de pensée, Bernard Ajac a consacré une étude exigeante mais remarquable à l'accaparement de l'idée par le sensible dans les poésies de Valéry, qui reposeraient sur un « implicite philosophique » à propos de la relation abstrait/concret ⁷⁷. Ajac observe :

« En des temps où l'exégèse littéraire s'est plu à en multiplier les apparitions, et où le rapport au corps est devenu le cordon ombilical de la critique, on peut se demander ce qu'est le corps pour la poésie. C'est l'obligation de dominer par le langage la forme la plus subtile et intriquée de mécanismes [...] » (108).

« Cette notion est au cœur de l'ambiguïté valéryenne : il s'agit de penser le moment où se déroule le mélange de l'âme et du corps » (117).

On aura pu pour le moins constater que ce moment est pensé, dans les « Fragments du Narcisse », par des voies métaphoriques qui donnent du sensible à imagiser — en l'occurrence de la lumière à l'époque des *Charmes* ⁷⁸.

Quelles sont les voies de la connaissance poétique ainsi prônées ?

Celle de l'inéluctable modalité du visible en est une première ⁷⁹. Celle-ci s'adjoint, à l'instar des premiers *Cahiers*, les ressources de la métaphore dans

⁷⁶. *De l'âme* 2 : 5, 2 : 6, 2 : 12 et 3 : 8.

⁷⁷. Bernard AJAC, « La poétique valéryenne : le fond de la forme », *Littérature* 51 (octobre 1983), p. 105 (p. 104-119). Implicite particulièrement bien formulé par les présocratiques en ce domaine.

⁷⁸. Les pièces tardives des *Pièces diverses* (1942), moins laquées, donnent des valeurs toutes différentes à l'ombre et à la lumière. James R. LAWLER, « Light in Valéry », *Australian Journal of French Studies* 6 : 2-3 (mai-décembre 1969), p. 348-375.

⁷⁹. « [Valéry's] vision [...] does not therefore admit the formative influence of the visible world. Sight, for him, is that luminous and perpetual limbo between perception and the unexplainably fixed idea : the gradual and endless inductions of the aesthetic consciousness. [...] It is the function of metaphor and of analogy to extend to the utmost this continuous play

l'approche d'une problématique délicate, voire ténue. En revanche, et en plein accord avec le modèle CEM, l'intelligence s'est cette fois encore associé les puissantes ressources de la sensibilité⁸⁰. Il s'agit là d'une évolution méthodologique notable, malgré la permanence d'une forme linguistique réorientée pour la cause, qui apporte avec son souci du concret un succès autrement retentissant, dans le même domaine finalement, que la psychologie formelle autrefois rêvée. Encore une fois, la métaphore offre en la matière des possibilités qui lui sont propres, structurantes certes, mais aussi éminemment productives, que Valéry excelle à exploiter. Il n'y a pas de chaos, le système de connexions métaphoriques dont nous avons fait l'exposé en est une garantie, dans cette composition exubérante du sens. Celle-ci peut paraître informe ou traîtresse⁸¹ si on s'attache à la seule succession et à l'accumulation des procédés figuratifs. Mais on a pu constater que l'interaction sémantique des dimensions dégagées à travers les sèmes métaphorisateurs de l'ombre et de la

of the visual and abstracting imagination, which we have previously characterized as the metamorphosis of metaphor, and, on the level of sound, as modulation », Geoffrey HARTMAN, *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New York, Harcourt, Brace & World, 1966 [1954], p. 123.

80. Il y a là une polémique (pour partie celle lancée avec la poésie pure), qui nous paraît tranchée à l'issue de ce chapitre. Rappelons que c'est le point de départ finement développé par Ned BASTET, *La symbolique des images dans l'œuvre poétique de Paul Valéry*, Aix-en-Provence, La pensée universitaire, coll. Travaux et mémoires, n° 24, 1962, p. 15-19 et p. 161-164. Parmi d'autres, à la suite de François Porché en 1926, Albert HENRY, « Sensualité poétique », dans *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 60-68 avait très bien cerné les éléments valéryens de la solution à cette antinomie. Dans un petit recueil d'articles, Jacques HOWLETT (p. 244-248 — « l'esprit particulièrement ouvert aux subtiles relations qui s'établissent entre lui et la vie, entre l'intellect et la sensibilité », p. 247) et Édouard GLISSANT (p. 248-253 — « il a délibérément élargi l'instant poétique et dépassé l'actualité brute de l'objet », p. 251) voient cette solution comme une réussite ; Yves BONNEFOY (p. 234-239) comme un échec (« un retour rapide vers la maison de l'Idée », p. 235). Dossier présenté dans : « Valéry et nous », *Lettres nouvelles* 62-66 (juillet-décembre 1958), p. 234-253. On se rappelle les coups de semonce, qui devraient désormais paraître pour ce qu'ils sont, sonnés par Nathalie SARRAUTE, « Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant », dans *Paul Valéry et l'Enfant d'Éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986 [1947] — « On ne manquera pas d'y observer à tout moment comment cette Muse trop fragile et chétive, — la minuscule "Anima", écrasée par le lourd "Animus" — abandonnant la place d'honneur qui doit être la sienne, cède le pas humblement à l'Idée abstraite » (p. 34-35), « tendance continuelle à l'abstraction et au didactisme » (p. 51), etc.

81. Peter COLLIER, *op. cit.*, p. 57.

lumière offrent à la connaissance un sens tout à fait organisé qui constitue pour cela sa propre raison interprétative.

VII. Métaphore et interprétation : l'expansion du sens

« Que tout fut clair, tout vous semblerait vain !
Votre ennui peuplerait un univers sans ombre
D'une impassible vie aux âmes sans levain.
Mais quelque inquiétude est un présent divin. »
« Le philosophe et "La Jeune Parque" » (H1,
165).

« L'algébriste veut échapper à la métaphore, et
retrouve la fonction, autre métaphore. Les
métaphores nous pressent, comme les ombres
infernales autour d'Énée. Et ces pensées mortes
doivent revivre en chaque enfant, comme le
mythe du Léthé l'exprime, métaphore sur les
métaphores ».

Alain, *Propos*, vol. 1, sous la dir. de Maurice
Savin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la
Pléiade, n° 116, 1962 [1936], p. 330.

Autorisons-nous une dernière fois du travail lacunaire mais plein
d'intuitions géniales de Pierre Guiraud.

« La métaphore sous ses diverses formes est une des clés
de la poétique de Valéry :

1^o Un mode de vision : représentation d'un univers où tout
est correspondances et symboles, où l'intellect, l'affectivité, la
sensibilité plongent des racines communes dans un réel qu'on
nous invite à ressaisir dans son unité ;

2^o Un mode d'expression : d'une part elle sensibilise la
substance sémantique des mots, les fait passer du plan de la
représentation au plan de l'acte ; en même temps elle enrichit
et approfondit le sens, elle le prolonge en perspectives
ambiguës, en un jeu de résonances polyvalentes qui
orchestrent le mystère essentiel au "charme" ;

3^o Un mode de création chez un tempérament qui va du
mot à l'image et à l'idée ; et qui exploite les virtualités
métaphoriques de chaque mot. Le poète se contente de
révéler et développer un cliché, et, suivant son expression, "la
matière crée l'acte" » ¹.

¹. Pierre GUIRAUD, *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris,
Klincksieck, 1953, p. 188.

Pour une part, nous avons déjà traité dans le désordre deux de ces dimensions de la métaphore afin d'en préciser la portée dans la pratique de Valéry (la troisième à propos de *La Jeune Parque*, la seconde partiellement, à partir des « Fragments du Narcisse »). Le dernier pan de cette étude sur la métaphore en poésie chevauche toutefois les deux premiers points touchés par Guiraud, en les combinant différemment et en sortant très sensiblement de la poétique. Il faudra préciser comment les « perspectives ambiguës » et la polyvalence inscrite dans le sens concourent à nous permettre de « ressaisir » un réel expérientiel que la métaphore représente dans sa complexité. Sans préciser l'ontologie qu'une telle démarche présuppose, nous offrirons toutefois un aperçu de la question complexe de l'interprétation des métaphores valéryennes. Nous resterons volontairement simple, car l'objet est déjà bien assez complexe par soi-même.

Le troisième volet de cette étude du rôle de la métaphore dans les poésies valéryennes porte sur les modalités et stratégies d'interprétation auxquelles la construction des systèmes métaphoriques valéryens engagent. Nous entreprendrons donc de détailler comment le lecteur s'approprie les références métaphoriques qui se greffent, comme en surimpression, et ce de façon constante, aux objets mondains décrits. En quelque sorte, nous nous proposons d'exposer la procédure interprétative qui permet au lecteur de « voir comme » des objets qui « sont » de manière métaphorique, selon l'heureuse expression de Ricœur². Celle-ci revient notamment à percevoir une possibilité de polyvalence confortée par le contexte, qui ne la résout pas toujours, et à hiérarchiser des possibilités de lecture. Non des moindres celle qui s'oublie le plus vite, la plus immédiate et littérale qui, on le verra, est elle-même enrichie par des métaphores

². Paul RICŒUR, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 227, 1983, p. 151.

en retour à partir des véhicules indexés dans le champ métaphorisé en première instance. On apercevra par ce biais l'existence d'un réseau de métaphorisation réciproque qui, une fois encore, brouille les cartes de la distinction un peu facile entre le littéral et le figuré, l'abstrait et le concret, le corps et l'esprit, en une des réussites les plus achevées de l'anti-dualisme valéryen.

Nous aborderons ce mouvement en trois temps : au palier le plus étroit, celui du mot où prend place fréquemment chez Valéry une manipulation de l'étymologie qui étend le sens unique (sémantique et circulatoire) à d'autres possibles interprétatifs ; plus largement, au sujet d'un des textes les plus retors de *Charmes*, « Ode secrète, et de sa mise en jeu de connaissances encyclopédiques qui permettent de résoudre les rapports peu immédiats établis par la mise en rapport de domaines différents ; enfin dans une troisième partie, nous avancerons un modèle interprétatif où le « voir comme » apparaît comme une spécificité, et sur l'axe triple d'une vision valéryenne particulière.

1. La « fausse » métaphore

« [He] was not the man to enfeeble and emasculate his pupil's mind by simplifying and explaining, or to reduce the tonic effect of etymology by mixing it with smattering, extraneous information, such as is given to girls ».

George Eliot, *The Mill on the Floss*, Londres, Chancellor Press, coll. Oxford World's Classics, 1987 [1860], p. 143.

Albert Henry a été le premier, dans son travail sur le lexique de Valéry, à attirer l'attention sur les néologismes que l'on rencontre dans les poèmes. Plus

précisément, il s'agit de ce qu'Henry nomme « néologismes récurrents », et qui livrent la même bataille que les « latinismes sémantiques »³. Selon sa définition,

« l'emprunt n'est que sémantique et le processus consiste à rendre à un mot, français depuis longtemps, et qui a vu sa signification évoluer parfois considérablement, un sens latin ou grec, qui peut même fort bien ne jamais avoir existé en français »⁴.

Ainsi, parmi les plus notoires et fréquents, candeur ("blancheur")⁵, illustre ("radieux")⁶, lucide ("lumineux")⁷ ou élucidé ("éclairé")⁸, ou la série des verbes :

3. P. MARTIN, « Latinismes et "néologismes récurrents" dans "La Jeune Parque" », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé (revue de culture générale)* 1 (mars 1975), p. 155-163 revient sur cette distinction.

4. Albert HENRY, *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris, Mercure de France, 1952, p. 52.

5. Chez Valéry : « la candeur ruisselle » [la neige] (H1, 103), « immolant un monstre de candeur » [d'écume] (H1, 110), « Blanc comme un jeune Scythe, / Mais ta candeur est prise » (H1, 113), « Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux / Où la sève l'exalte ; / Tu peux grandir, candeur » (H1, 114), « Et je t'inquiétais, candeur, / O chair mollement décidée » (H1, 142). On relève « candeur » au sens de "blancheur" dans *Émaux et camées* de Gautier (où il décrit les « thyrses blancs » d'un pommier qui à la faveur de l'aube « s'épanouit dans sa candeur »), *Les châtiments* de Hugo (« candeur de la vierge et la blancheur des lys »), *Les contemplations* (« la candeur mêlée au bleu ») — Hugo, Gautier, les premières lectures d'adolescence... —, « Voyelles » de Rimbaud (« candeur des vapeurs et des tentes »), *Les solitudes* de Sully Prudhomme (« la candeur du jour »), *Les exilés* de Banville (« son sein éclatant d'une candeur insigne »), *Poèmes et sylves* de Moréas (« l'azur et la candeur »), etc.

6. « Illustre » comme partie du champ lexical de la lumière est une rareté. On le rencontre cependant plusieurs fois chez Valéry : « là, se penche l'illustre / Vénus vertigineuse avec ses bras fondants ! » (H1, 87) et « Je veux à larges coups rompre l'illustre monde / De feuilles et de feu » (H1, 152). Nous avons pu le trouver, pour antedater les inventions sémantiques de Valéry, dans *Connaissance de l'est* de Claudel (« illustre soie » [les nuages]), et *Le chariot d'or* de Samain (« un parc illustre où la blancheur des marbres [...] »).

7. On nage avec la lucidité de la lumière en plein cliché symboliste. « Je porte au sein brûlant ma lucide tendresse, / Je joue avec les feux de l'antique inventeur » (H1, 87) et « Ce lucide dédain des nuances du sort » [miroir] (H1, 107). Relevons dans les *Premières poésies* de Moréas (« l'air lucide et latescent »), dans *Le règne du silence* de Rodenbach (« miroir lucide », « cloison lucide »), *Connaissance de l'est* de Claudel (« air lucide »), et bien entendu dans *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* la célèbre « lucide et seigneuriale aigrette au front invisible » qui a confondu plus d'un commentateur, à côté de « l'hiver lucide » et du « lucide contour » des *Poésies*. On a en fait affaire avec ce latinisme à un « verhaerenisme » : « feux lucides », « nuit d'hiver lucides », « le soleil dore la mer lucide », « eau lucide », etc. (*La multiple splendeur*).

8. Même remarque au sujet de ce mot. « Haute nativité d'étoile élucidée » (H1, 86) et « Comme l'arome d'une idée / Dont ne puisse être élucidée / L'insidieuse profondeur ! » (H1, 142). Il nous paraît éminemment révélateur que ce latinisme sémantique qui associe lumière et révélation apparaisse plus fréquemment dans la poésie catholique, dont deux fois dans

procéder ("tirer son origine de"), produire ("mettre en avant"), promouvoir ("mouvoir vers l'avant"), exalter ("élever")⁹, et évidemment bien d'autres. Ce procédé créatif n'est nullement une exclusivité valéryenne, ni comme on le voit en ce qui concerne ces mots exemplaires ni même pour le procédé systématique, et il est même ancien si l'on date à un demi-siècle avant *Charmes* les premiers pas du Symbolisme qui les a promulgués.

Or on a vu, à travers l'exposition du rôle de la métaphore dans la théorie valéryenne du sens lexical, d'où peut provenir ce jeu étymologique. La sémantique lexicale fin-de-siècle était unanime à faire de la métaphore le principe dynamique de la « vie des mots », en ce qu'elle règle le passage du sens concret chronologiquement premier au sens abstrait dérivé. Valéry a souscrit à cette théorie et a tenté de remédier à ses effets néfastes par son interrogation sur le langage en d'autres lieux. Dans le sillage de cette précaution, toutefois, il semble bien que l'on rencontre, avec ces inventions poétiques valéryennes, une application des plus concrètes de la théorie linguistique d'une époque au domaine littéraire. La « rétrogradation étymologique »¹⁰ remonte le cours de la métaphore morte et la neutralise en la redynamisant, plus exactement en recréant, à partir d'une signification banale, une signification supplémentaire que valide le contexte¹¹.

Corona Benignitatis de Claudel : « l'éternité élucide les ombres » et « la foudre l'élucide [le peuple] ».

9. Ces verbes semblent plus spécifiquement des créations valéryennes. Notons : « Et les Dieux, à la proue héroïque exaltés » (H1, 76) qui fait suite à « l'aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes » (Rimbaud, *Poésies*) et « vers le ciel sont exaltés les pieds apostoliques » (Claudel, *Corona Benignitatis*).

10. Albert HENRY, *op. cit.*, p. 59.

11. À strictement parler, cette exploitation métaphorique de l'étymologie consiste à indexer une lexie sur une isotopie en neutralisant la plupart de ses sèmes génériques inhérents (/animé-concret/ et /inanimé-abstrait/ sont les plus criards). Il faut simultanément y activer et indexer les sèmes inhérents aux morphèmes qui composent la lexie (« solennel » = "une seule fois l'an"), indépendamment de leur combinaison et/ou hiérarchie conventionnelle dans le sème-type, voire quitte à modifier la valence des liens entre molécules sémiqes (voir *infra* :

« [O]n peut employer poétiquement des mots abstraits soit en remontant à l'étymologie, soit par le même procédé de les employer en dehors de leurs propositions de définition et de leur possibilité littérale » (1916. CNRS6, 209. R2, 1079).

En fait par une telle opération qui inverse l'orientation traditionnelle que l'ancienne lexicologie voit dans la métaphore, le vocable littéral abstrait (chronologiquement dernier) offre la possibilité d'une métaphore concrète : Henry souligne que Valéry « fait de la chimie verbale » (55) et donne à de nombreux mots, par ce « décapage total ou partiel » (57) de la signification commune, des « apparences dangereusement conformistes » (55). « Dangereuse », on le comprend, parce qu'une lecture rapide peut ne pas relever un faisceau sémantique auquel la signification « d'origine » réactivée contribuerait plus plausiblement qu'une interprétation métaphorique forcée, et lire de cette manière de l'abstrait là où ne serait présent, comme en pied-de-nez, que du concret. Ainsi voit-on mal comment le « monde de feuilles et de feu » dit « illustre » dans « Le rameur » (H1, 152) peut être, dans son sens traditionnel de « célèbre », lu comme une métaphore rhétorique — alors que le jeu métaphorique-étymologique valéryen active le sème /lumineux/, en accord avec le « feu » et l'effet soleil couchant sur l'eau implicite par l'ensemble du texte. Même remarque pour l'étoile qui « élucide » dans « Profusion du soir », ou la « candeur » du platane pris dans le sol ¹².

« vertigineux », qui a le vertige *vs* qui donne le vertige *vs* qui est au fond d'un espace qui donne le vertige).

12. On rejoint même, par ces deux exemples, une inversion de la phraséologie commune. Est inhérent, naturel et littéral (le platane, même pétéchnique, est blanc ; l'étoile est lumineuse) ce qui est posé métaphoriquement vis-à-vis de l'acception commune du lexème, alors qu'une afférence de la signification commune par connexion métaphorique offre des isotopies animistes saugrenues et de faible poids. La lecture est ainsi peu distraite par la banalité référentielle, et plus susceptible d'apprécier la délicatesse du processus poétique.

Henry remarque bien un aspect de ce procédé qui présente une « fausse » métaphore à la lecture alors que la préexistence d'une métaphore a été exploitée pour redynamiser la signification commune.

« Le résultat, c'est qu'il distend le champ sémantique ou, si l'on préfère, il le surcharge, il le survolte. Si l'opération réussit [...] le mot et, par suite, le vers acquièrent une plus forte densité sémantique ou un supplément de puissance évocatrice »¹³.

Guiraud observe quant à lui que Valéry tend avec son exploitation des sens étymologiques à « dépayser les vocables »¹⁴.

« Retrouver le sens étymologique n'est pas autre chose que réanimer la métaphore, la remotiver ; procédé auquel Valéry trouve le double avantage :

1^o D'obtenir un mot plus riche, qui participe à la fois de ses multiples sens, un de ces mots polyvalents [...].

2^o De libérer des images et des idées, autrefois enfermées dans le mot » (182).

Il nous semble que les deux critiques ont très correctement mis le doigt (« surcharge », « plus forte densité », « supplément », « polyvalent », « libérer ») sur un enrichissement du sens. Cependant, plus que de s'attarder sur la délicatesse, l'originalité, la préciosité ou la désuétude de tel jeu sémantique, il importe de souligner comment cette expansion du sens — Guiraud parle de « prolonger les harmoniques »¹⁵ — joue sur les registres de l'abstrait et ceux du concret pour alimenter la lecture du poème. La quasi-totalité de ces lexèmes peuvent en effet être lus, dans la configuration du poème, sur ces deux derniers plans. On remarque par ailleurs que le curieux combat de la métaphore littéraire par la métaphore étymologique, si elle récuse d'une part l'opposition entre littéral et

13. Albert HENRY, *op. cit.*, p. 57.

14. Pierre GUIRAUD, « L'extension du sens », dans *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 181.

15. Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, p. 185.

métaphorique, facilite des glissements de lecture supplémentaires. Il est souvent possible, en effet, de lire en plein accord avec la facture sémantique du texte ces constructions étymologiques sur deux plans ou plus, selon qu'on prenne en compte la cohésion du texte global ou que l'on active une métaphore ponctuelle et une isotopie locale. Bien évidemment la double acception concret-abstrait de ces vocables enjoint à une telle démultiplication du sens.

Prenons-en pour exemple l'apostrophe au serpent dans les premières pages de *La Jeune Parque* :

« Va ! je n'ai plus besoin de ta race naïve,
Cher Serpent... Je m'enlace, être vertigineux !
Cesse de me prêter ce mélange de nœuds
Ni ta fidélité qui me fuit et devine...
Mon âme y peut suffire, ornement de ruine ! » (H1, 97).

Il est possible de lire « être vertigineux » comme signifiant :

1. "qui provoque le vertige" — il s'agit d'un serpent dont la forme spiralée s'imagine facilement. On trouve « mélange de nœuds » au vers suivant, et « repli de désirs, sa traîne » un peu plus haut (v. 38). À la limite, cette isotopie descriptive se résout dans l'expression « ornement de ruine », que l'on pourrait encore entendre comme référence au serpent dont les méandres ornent parfois les bas-reliefs antiques, si sa demeure n'est pas tout simplement parmi les mêmes vieilles pierres.

2. "folle, dont les sens sont égarés", en apposition au sujet ¹⁶, en accord avec la signification classique attestée par exemple par la cinquième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1798. L'occurrence enrichit l'isotopie

¹⁶. « Je m'enlace ». L'apposition est corroborée par la position physique de la Parque, qui établit une équivalence avec celle du serpent : « J'ai de mes bras épais environné mes tempes » (v. 30), « sinieuse » (v. 35) et « une vierge à soi-même enlacée » (v. 45).

correspondante, propre à ce moment du poème, qui tire partie du topos de la vierge folle — « désordre / De trésors » (v. 38-39), « une pointe me naît » (v. 43), « Dans ma lourde plaie une secrète sœur / Brûle » (v. 48-49). On comprendra alors « ornement de ruine » avec sa signification étymologique latine, "instrument", afin d'indexer « ruine » ("perte, égarement") sur la même isotopie abstraite/mentale.

3. "qui provient des profondeurs", en accord avec l'étymologie latine la plus éloignée ¹⁷. Le serpent, en effet, provient des profondeurs — littéralement de celles de la terre, mais aussi de celles de l'esprit, puisque la Parque vient d'en rêver (« un songe refermé », v. 28). L'isotopie de l'âme profonde est présente dans tout le texte : « plongez [dans les mortels...] / Ces souverains éclats » (v. 21-22), « [je] dorais / De regards en regards, mes profondes forêts » (v. 34-35), ainsi que celle de la conscience qui cherche à se connaître (« J'interroge mon cœur » (v. 26), « [J'ai...] de mon âme attendu les éclairs » (v. 31), questions (v. 46-47)).

Y a-t-il une orthosémie qui prescrit dans ce cas le « bon » sens du mot ? Pas franchement, car les trois lectures peuvent être corroborées par le contexte. Le sens (1) décrit pour la sémie-type donné par le dictionnaire est déjà une incompatibilité contextuelle mineure — comment un serpent peut-il provoquer le vertige ?

Il n'empêche que cette complémentarité des sens superposés que permet de dégager la métaphore étymologique permet ailleurs, traditionnellement, de hiérarchiser plus strictement les sens offerts. Ainsi lorsqu'on rencontre le mot « plage » dans les vers suivants de *La Jeune Parque* :

17. C'est la lecture de Guiraud, *op. cit.*, p. 187.

« O dangereusement de son regard la proie !

Car l'œil spirituel sur ses plages de soie
Avait déjà vu luire et pâlir trop de jours
Dont je m'étais prédit les couleurs et le cours » (H1, 101).

L'expression des plages de soie de l'œil spirituel peut avec raison arrêter la lecture ¹⁸. La Parque est certes sur un « rivage nu », en bord de mer, mais on voit mal par quel transfert de sens l'œil de l'esprit soi-même pourrait être vu comme muni de plages de sable fin ! Si l'on recourt au latin, on apprend que *plaga* a trois significations : celle de blessure ou de plaie (anisotopie ici), celle d'étendue qui a donné « plage », dans ses deux sens, en français moderne (allotopique), et le pluriel *plagae* qui désigne les pièges, dont plus spécifiquement les rets dont on capture les animaux terrestres ¹⁹. Cette dernière signification s'accorde avec le matériau desdits rets, de la « soie », et avec la mention de la « proie », comme d'ailleurs avec la représentation classique du regard qui capture (ou captive). On peut confirmer cette lecture en notant qu'en deux autres endroits Valéry fait rimer « soie » et « proie » pour construire une isotopie similaire. Dans les « Fragments du Narcisse », qui reprend l'image de la capture par le regard :

« Prenant à vos regards cette parfaite proie,
Du monstre de s'aimer faites-vous un captif ;
Dans les errants filets de vos longs cils de soie
Son gracieux éclat vous retienne pensif » (H1, 124).

Où l'on note l'explicitation de la double isotopie des cils-filets. Dans « Ébauche d'un serpent », une capture métaphorique, cette fois par le langage du rétiaire réticulé :

« Que sous une charge de soie
Tremble la peau de cette proie

¹⁸. P. MARTIN, *op. cit.*, p. 156-157 la relève pour cette raison.

¹⁹. Le premier exemple que nous avons trouvé figure dans l'histoire de Céphale et Procris dans les *Métamorphoses* d'Ovide (Livre 7, v. 768).

Accoutumée au seul azur !...
Mais de gaze point de subtile,
Ni de fil invisible et sûr,
Plus qu'une trame de mon style » (H1, 142).

Pour Valéry l'œil de l'âme aussi est donc cilié ²⁰, et l'activation d'une étymologie assez recherchée permet de poser une lecture cohérente, c'est-à-dire de résoudre une inconsistance entre deux domaines sémantiques — sous l'esprit, la plage. On n'a pas vraiment dans ce cas précis une multiplicité de sens superposés, toutefois.

On sait que Valéry affectionnait le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de Léon Clédat ²¹. Mais cela seul ne résume pas l'intérêt de ce procédé métaphorique, dans le fond pas si fréquent que cela ²², pour la construction du sens. Guiraud souligne bien les limites du jeu, sans avoir franchement le courage de prolonger sa remarque jusqu'à sa conclusion logique : « il s'agit moins de mots pris dans leur sens étymologique que *bénéficiant plus ou moins* de leur sens étymologique » ²³. Au risque de paraître fumeux, disons sans détours que la construction globale du texte, qui superpose des niveaux complémentaires de lecture, favorise au palier du mot un à peu près sémantique. Il ne s'agit pas de donner du sens à la manière du dictionnaire, mais de construire un réseau de significations qui s'étaient les unes les autres pour fonder une lecture plausible.

20. Voir dans « Le rameur » : « L'âme baisse sous eux [...] ses prompts paupières » (H1, 153).

21. Pierre Guiraud note (*op. cit.*, p. 182n.2) que Valéry utilisait aussi un dictionnaire latin, de toute évidence consulté à l'envers, à partir de la définition vers le thème de l'entrée, thème francisé par la suite.

22. Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, p. 186-187 relève une trentaine de vocables de ce genre sur les soixante premiers vers de *La Jeune Parque*. Notons sans les détailler : l'utilisation de « sorts » pour dés, « soif » pour désir, « naïf » pour naturel, les expressions « roc de son rire », « fleur de pensée », « enfers du profond souvenir », « transparente mort », « trésor d'impuissance », « alerte d'or », « dent prochaine », « glaces prochaines », « sève solennelle », etc.

23. Pierre GUIRAUD, *op. cit.*, p. 187.

Lire ce n'est bien entendu jamais autre chose que tenir compte des instructions du texte. Mais à ce compte-là, on ne *donne* jamais un sens au texte, on lui en *prête* par une lecture active qui établit des rapports et des convergences — « mes vers ont le sens qu'on leur prête », c'est-à-dire qu'on y active des virtualités dans des configurations variables. Souligner cette polyvalence des poésies valéryennes, ce n'est pas favoriser une lecture impressionniste faite d'équivoques ou lever les derniers tabous sur l'investissement hasardeux d'une lecture qui méconnaît les limites de l'interprétation.

2. D'une métaphore l'autre : le cas d'« Ode secrète »

« It is astonishing what a different result one gets by changing the metaphor ! Once call the brain an intellectual stomach, and one's ingenious conception of the classics and geometry as ploughs and harrows seems to settle nothing. But then it is open to some one else to follow great authorities, and call the mind a sheet of white paper or a mirror, in which case one's knowledge of the digestive process becomes quite irrelevant. It was doubtless an ingenious idea to call the camel the ship of the desert, but it would hardly lead one far in training that useful beast. O Aristotle ! if you had had the advantage of being "the freshest modern" instead of the greatest ancient, would you not have mingled your praise of metaphorical speech, as a sign of high intelligence, with a lamentation that intelligence so rarely shows itself in speech without metaphor,— that we can so seldom declare what a thing is, except by saying it is something else ? »

George Eliot, *The Mill on the Floss*, Londres, Chancellor Press, coll. Oxford World's Classics, 1987 [1860], p. 147-148.

a. Problème critique

La réquisition des savoirs encyclopédiques, notamment la connaissance des normes qui régissent les genres littéraires, aide à élucider bien des métaphores que d'aucuns diraient obscures, encore qu'elles tirent leur substance de la culture générale de l'humaniste moyen. On le remarque par exemple dans la normalisation des métaphores étymologiques que Valéry apprécie. Cependant, nous allons voir que chez Valéry cette réquisition encyclopédique ne suffit pas complètement à intégrer tous les réseaux connexes du texte, notamment en ce que celui-ci est « ouvert » par des isotopies dont l'interprétant absent demande des interprétations métaphoriques récursives à travers des séries isotopiques consistantes. Nous avons choisi d'étudier en détail un des poèmes de *Charmes* qui a causé le plus de perplexité du fait de cette technique, « Ode secrète ». Bien des commentateurs ne se sont pas privés de faire valoir que le titre signale bien la nature du texte : la meilleure manière d'être secret est de le rester. Cette tentative de rationalisation nous permettra d'identifier une seconde ficelle utile à l'expansion du sens.

Voici le poème qui, on le notera, est d'une sobriété sonore et prosodique exceptionnelle par rapport aux autres textes de *Charmes*, signe peut-être que l'effort poétique se porte ailleurs :

ODE SECRÈTE

- 1 Chute superbe, fin si douce,
 Oubli des luttes, quel délice
 Que d'étendre à même la mousse
4 Après la danse, le corps lisse !

5 Jamais une telle lueur
 Que ces étincelles d'été
 Sur un front semé de sueur
8 N'avait la victoire fêté !

9 Mais touché par le Crépuscule,
 Ce grand corps qui fit tant de choses,

- 12 Qui dansait, qui rompit Hercule,
N'est plus qu'une masse de roses !
- 13 Dormez, sous les pas sidéraux,
Vainqueur lentement désuni,
Car l'Hydre inhérente au héros
- 16 S'est éployée à l'infini...
- 17 O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse,
Quels objets de victoire énorme,
Quand elle entre aux temps sans ressource
- 20 L'âme impose à l'espace informe !
- 21 Fin suprême, étincellement
Qui, par les monstres et les dieux,
Proclame universellement
- 24 Les grands actes qui sont aux Cieux !
(H1, 151-152)

La lecture la plus fréquente parmi la critique consiste à activer dans « Ode secrète » les préoccupations intellectuelles et poétiques de Valéry en faisant d'elles l'interprétant aux vertus heuristiques les plus grandes : pour Noulet, Fabureau, Bowra, Sørensen, Walzer et Onimus²⁴ — l'Hydre est le monstre de l'âme (mais Hercule représente aussi paradoxalement l'intelligence humaine), la victoire celle de l'esprit, du poème qui vient d'être écrit, ou de la poésie des années vingt. Noulet relie même cette victoire intellectuelle, sans s'appuyer sur le moindre élément textuel, et en dépit du fait que le 11 novembre n'est pas au mois d'août, à celle concomitante de l'Armistice de 1918. Le second courant critique,

24. Hubert FABUREAU, *Paul Valéry*, Paris, Nouvelle revue critique, 1937, p. 176. Émilie NOULET, *Paul Valéry. Études*, Bruxelles, La renaissance du livre, 1951 [1939], p. 60. Cecil M. BOWRA, *The Heritage of Symbolism*, Londres, Macmillan, 1943, p. 38. Hans SØRENSEN, *La poésie de Paul Valéry. Étude stylistique sur « La Jeune Parque »*, Aarhus, Universitetsforlaget, 1944, p. 322. Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966 [1953], p. 349-351. Jean ONIMUS, « L'"Ode secrète" de Paul Valéry ou Paul Valéry et le ciel étoilé », *Travaux de linguistique et de littérature* 6 (1966), p. 99.

Citons un extrait typique pour donner une idée de la méthode et du ton : « Cet athlète, au sortir des combats, s'est laissé tomber dans la mousse pour y goûter un délicieux repos. [...] Ayant dépouillé son uniforme et réduit à sa simplicité anatomique [...] l'athlète s'endort dans le crépuscule d'été. Bientôt les astres commencent leur ronde céleste au-dessus de ce corps [...]. Mais le vainqueur ne voit rien de l'admirable spectacle : il dort. C'est ainsi que se terminent généralement les victoires du muscle. Mais il est d'autres victoires qui, pour être célébrées moins tapageusement que les victoires militaires, ne les dépassent pas moins en importance : ce sont les victoires de l'esprit », Pierre-Olivier WALZER, op. cit., p. 349.

s'autorisant de ce qu'Hercule est un héros solaire ²⁵, développe à partir d'« Ode secrète » des interprétations plus ou moins forcées en creusant la biographie du demi-dieu, par exemple sa mort dans le bûcher du mont Ceta — tels Maurer, Raymond, Austin et Lawler ²⁶. Dans ce même groupe, Duchesne-Guillemin ²⁷ greffe métaphore sur métaphore et voit dans l'Hercule de l'« Ode » une métaphore du surmâle : celui qui s'endort brisé, le front perlé de sueur, après l'étreinte amoureuse. Malgré ces interprétations parfois très personnelles, on est toutefois toujours d'accord chez cette dizaine de critiques de ces deux grandes tendances sur ce que la dernière strophe du poème dit en clair : l'intelligence « refuse le chaos des étoiles, leur impose les monstres et les dieux de sa propre imagination » ²⁸. Il reste presque partout frappant que personne ne se soucie réellement, hormis en ce qui touche à ces derniers vers, de dégager une lecture cohérente à partir du détail du texte, par exemple en constatant l'épaisseur des allusions à l'astronomie ou la fonction la plus probable de la mythologie.

Trois lectures plus précautionneuses et plus originales se font remarquer dans ce consensus plus ou moins unanime. Alain, chronologiquement premier, voit dans « Ode secrète » une seule métaphore du ciel étoilé et avoue sa perplexité

25. On y cite généreusement les pages sur Hercule qui figurent dans *Les Dieux antiques*. Rappelons-en le mot d'ordre : « Délivrer de leur apparence personnelle les divinités, et les rendre [...] à leur état primitif de phénomènes naturels, couchers de soleil, aurores, etc., voilà le but de la Mythologie moderne », Stéphane MALLARMÉ (sous la dir. de), *Les Dieux antiques*, dans *Œuvres complètes*, sous la dir. de Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 1160. Ne soyons pas surpris que ces pages connaissent des points de rencontre avec un texte qui décrit un coucher de soleil et mentionne Hercule.

26. Karl MAURER, *Interpretationen zur späteren Lyriке Paul Valéry's*, Munich, Lehnen, 1954, p. 35-51. Marcel RAYMOND, *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, La baconnière, 1964, p. 82-84. Lloyd J. AUSTIN, « Les moyens du mystère chez Mallarmé et Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 15 (1963), p. 110-116. James R. LAWLER, *Lecture de Valéry. Une étude de Charmes*, Paris, PUF, 1963, p. 230-235.

27. Jacques DUCHESNE-GUILLEMIN, « Valéry au miroir. Les Cahiers et l'exégèse des grands poèmes », *French Studies* (octobre 1966), p. 357.

28. James R. LAWLER, *op. cit.*, p. 233.

sur la nature de la « victoire »²⁹. Thibaudet manifeste similairement une caution de bon aloi : face à l'elliptisme dominant du poème sur le qui et le quoi de la « victoire » il s'en tient au traitement littéral du ciel étoilé, dans sa double représentation astronomique et mythique³⁰. Hartmut Köhler, enfin, offre deux paraphrases et une interprétation économe, bien qu'il passe fort vite sur le détail que contournent ses reformulations³¹. Il relève, avec très grand soin d'ailleurs, et après un survol critique qui recense chronologiquement les interprétations dominantes, la dette poétique fondatrice envers Mallarmé (p. 100-106) en mettant côte à côte des vers développant la même image. Disons à ce propos que les couchers de soleil — et les aurores — sont légion dans le corpus symboliste : il est donc peu surprenant que ceux-ci se ressemblent peu ou prou chez Mallarmé et Valéry. Et pour cette raison, nous avons préféré faire appel aux représentations métaphoriques courantes normées par le genre poétique et à l'encyclopédie, plutôt que de voir se profiler telle ou telle influence individuelle. À la lumière de ces trois travaux et de la difficulté commune qu'ils soulèvent sur la notion de « victoire », nous allons maintenant proposer une lecture d'« Ode secrète ».

29. ALAIN, *Charmes, poèmes de Paul Valéry commentés par Alain*, Paris, Gallimard, 1928. Nous aurons l'occasion de justifier cette vue plus qu'il ne le fait dans sa glose.

30. Albert THIBAUDET, *Paul Valéry*, Paris, Grasset, coll. Les cahiers verts, 1923, p. 63-66. Le passage, malgré une expression inhabituelle, ne présente rien d'incompréhensible dans l'enchaînement des hypothèses et observations.

31. Hartmut KÖHLER, *Paul Valéry. Poésie et connaissance. L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, trad. Colette Kowalski, Paris, Klincksieck, 1985, p. 84-85 et p. 88. (Remaniement de : « Quelques poèmes de Valéry interprétés par ses "Cahiers" », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 370-375). « Tout cela n'est pas dit », « L'évocation d'activités aussi différentes que le combat et la danse égarent » (p. 88). Cela n'empêche pas les paraphrases rapides (même si assez fidèles à l'ensemble) : « Ces monstres [...] c'est l'âme outrecuidante qui les projette dans le chaos des étoiles [...] en quête d'un appui, d'une sauvegarde, d'une forme familière après que l'environnement terrestre lui ait [*sic*] été brusquement retiré » (p. 88) et *sq.*

b. Isotopie principale

On identifie très facilement le domaine le mieux représenté du texte en notant son isotopie générique principale.

1. Domaine //astronomie//

"chute" : effet optique du coucher de soleil, traditionnellement décrit avec les valeurs esthétiques du sublime ("superbe").

"fin" : la notion chronologique de fin est associée au moment correspondant du parcours solaire (en *fin* de journée).

"lueur" : intensité lumineuse faible, contraire à l'éclat du soleil au zénith.

"étincelles" : lumière de dimension et d'intensité faible. Le pluriel et la notion de quantité (les étincelles vont par gerbes) permettent d'inférer la lexie absente « étoiles ».

"Crépuscule" : moment chronologique, mais aussi qualité de lumière.

"roses" : teintes traditionnelles du couchant.

"sidéraux" : des étoiles.

"éployée" : les étoiles n'ayant pas toutes la même taille ou la même brillance en fonction de leur éloignement, les constellations n'apparaissent que petit à petit dans le ciel du soir, au fur et à mesure que l'éclat du Soleil ne noie plus le leur. La constellation de l'Hydre s'étend sur plus de cent degrés en travers du ciel.

"infini" : le ciel, sous l'angle de sa grandeur dans le domaine astronomique (avec des afférences socialisées dans les domaines philosophique et religieux. Cf. Pascal, que Valéry a fort souvent commenté).

"Fin" : comme v. 1.

"étincellement" : les étoiles, en mettant l'effet pour la cause.

"universellement" : littéralement, à travers l'univers (cf. "par les" « monstres et les dieux », v. 22, comme dans « *par monts et par vaux* »).

"Cieux".

2. Isotopies connexes :

On relève quelques isotopies moins étendues qui s'indexent elles aussi sur l'isotopie générique principale. Les deux premières correspondent à des métaphores filées qui ne sont pas tout à fait étrangères l'une à l'autre. Les autres font appel à des connaissances encyclopédiques à propos du domaine principal.

"étendre le corps à même la mousse" : décrit sur le domaine corporel l'illusion optique du soleil couchant sur la mer. Quoique la mousse soit généralement verdâtre et l'écume blanche, on suspendra l'allotopie colorée en faveur des sèmes d'impression tactile.

"corps touché par le Crépuscule"—"masse de roses" : effet coloré sur le ciel, indexé sur le domaine corporel. Les sèmes /tangible/ inhérents à "corps" et à "masse" sont neutralisés au profit du sème de /grandeur/.

"Ce grand corps [...] qui rompit Hercule" : le ciel et les étoiles. Il est courant, d'une part, de désigner les étoiles par le mot corps³² ; plus doctement, la comparaison de l'univers à un « grand corps » se retrouve chez Lucrèce³³. On se rappelle comment Héraklès, sur le chemin de son onzième travail qui devait

32. On sait quelles équivoques la notion de « *heavenly body* » inspire à la culture populaire nord-américaine.

33. « [L]es membres de ce grand corps qu'est le monde », LUCRÈCE, *De la nature*, trad. Henri Clouard, Paris, Garnier, coll. Garnier-Flammarion, 1964, p. 166. La métaphore est présente aussi chez les philosophes milésiens (Anaximène) et Épicure.

l'amener aux portes du jardin des Hespérides (« celles du couchant »³⁴), soulagea Atlas de son fardeau pendant que celui-ci allait demander les pommes d'or à ses filles. Épuisé, donc « rompu » par le poids, Héraklès dut tromper Atlas pour que le Titan reprenne sa place³⁵.

"danse"—"dansait"—"pas" : la danse des étoiles, le ballet des planètes est un cliché poético-astronomique courant fondé sur la notion commune de rythme³⁶.

"Hercule"—"Hydre"—"héros" : deux constellations opposées, celle d'Hercule est au Septentrion³⁷ ; celle de l'Hydre au Midi. L'Hydre (de Lerne) est évidemment « attachée à », « inhérente », à Hercule du fait de la mythologie, mais aussi du fait de leur position symétrique dans le ciel du mois de mai.

"Taureau"—"Chien"—"Ourse" : trois constellations dans les trois régions stellaires principales — le Taureau au Zodiaque, l'Ourse au Septentrion, le Chien au Midi. Toutes trois correspondent à trois des étoiles des plus brillantes et facilement identifiables, particulièrement les soirs d'été : au Grand Chien, Sirius, la plus brillante entre toutes ; Aldébaran, dans le Taureau ; et la Polaire, bien connue des navigateurs, dans la Petite Ourse.

³⁴. Cox interprète les pommes d'or comme « les nuages couleur d'or qui se groupent autour du soleil quand il plonge dans le ciel occidental », Stéphane MALLARMÉ (sous la dir. de), *op. cit.*, p. 1215.

³⁵. Voir les textes classiques qui narrent l'épisode. Il est vrai que la chronologie du mythe n'est pas celle d'une montre suisse : Persée (ancêtre lointain d'Héraklès) transforme Atlas en chaîne de montagne en le foudroyant du regard de la tête tranchée de la Gorgone Méduse, ce bien avant la naissance d'Héraklès. Entre autres : Euripide, *Heraklès*, v. 405. Apollodore d'Athènes (dit Pseudo-Apollodore), *Bibliothèque* (2 : 5 : 11). Pausanias, *Description de la Grèce* (5 : 11 : 5).

³⁶. Nous l'avons relevé dans les *Odes funambulesques* de Banville, *La tentation de Saint-Antoine* et *Salammbô* de Flaubert, *L'histoire d'un paysan* de Erckmann-Chatrion, etc. Laforgue lui fait subir un lifting humoristique dans la « Complainte de cette bonne Lune » — « Dans l'giron du patron / On y danse, on y danse ».

³⁷. Sur la transformation d'Hercule : OVIDE, *Métamorphoses* (Livre 9, v. 260-275).

"monstres"—"dieux" : on désigne dans la vulgate une majorité des planètes, satellites et étoiles courants par des noms de dieux et déesses de la mythologie (Jupiter, Vénus, Saturne, Ganymède, Castor et Pollux...) ; les constellations et nébuleuses, avec des exceptions, par divers noms de monstres et êtres fabuleux mineurs (le Cancer et autres constellations du Zodiaque ; mais aussi Orion, les Néréides, le Cyclope, le Serpent, le Cygne, le Centaure...) ³⁸.

c. Sémèmes non intégrés

Faisons maintenant un bilan de ce qui n'entre pas dans cette petite cosmogonie portative.

1. Domaine //lutte//

"Ode" : les odes triomphales étaient chantées pour célébrer le vainqueur des grands jeux athlétiques grecs. (Voir parmi ce qui découle du genre textuel : les cinq exclamations admiratives, l'enchère verbale (« Jamais... ne », « Quel... quel », « tant », « telle », « suprême »), le vouvoiement (« Dormez ») et la recherche des grandeurs valorisées (infini, universellement, grand (3), énorme...).

"luttés"

"front semé de sueur" : quoiqu'en position de comparant, on peut lire la sémie sur l'isotopie /lutte/.

"victoire"

"rompit" : suppose un effort physique.

"qui fit tant de choses" : attribut du héros en fin de carrière.

"sous les pas" : le héros défait est parfois foulé au pied par son vainqueur.

³⁸. « [S]ur le système planétaire, alors tout se brouille naturellement par l'association des idées, toute la mythologie se met à danser » (ALAIN, *Propos*, sous la dir. de Maurice Savin, Paris, Gallimard, 1962 [1936], p. 150).

"Hercule" : apparition prévisible, dans une telle isotopie ³⁹. Un portrait d'Héraklès ornait tous les gymnases grecs.

"Vainqueur"

"désuni" : se dit d'un athlète qui perd sa coordination et par extension d'une armée en déroute. L'opposition sémique entre "vainqueur" et "désuni" est affaiblie par « lentement ».

"Hydre" : suppose un long combat, les têtes de l'Hydre repoussant au fur et à mesure qu'elles sont coupées et l'une d'entre elles étant immortelle. (*Idem* pour le Taureau de Crète et le Chien des Enfers qui entrent aussi dans la geste d'Hercule — pas d'ourse officielle toutefois, la Bête d'Érymanthe étant un sanglier).

"victoire énorme" ⁴⁰.

"entre" : le vainqueur entre triomphalement dans la ville conquise — c'est même le but de la cérémonie du triomphe.

"proclame" : ce que fait l'ode, et ce que l'on fait par les odes généralement chantées pour annoncer la victoire et célébrer la geste des héros.

"grands actes" : proportionnels à « grand corps », lisibles dans le domaine moral aussi.

On note ainsi que l'isotopie générique de la lutte est forte (treize sémèmes, dont cinq comportant le trait inhérent au domaine), quoique le texte ne présente pas les particularités de la lutte en question (on y aperçoit seulement par

³⁹. Comme d'ailleurs l'effet *Götterdämmerung*. Par exemple dans ce passage de la *Légende des siècles*,

« Le combat finissait. Tous ces monts radieux
Ou lugubres, jadis hantés des demis-dieux,
S'éveillaient étonnés dans le blanc crépuscule
Et regardant Roland se souvenaient d'Hercule ».

⁴⁰. Ces deux occurrences du mot « victoire » sont les seules dans toute la poésie valéryenne.

afférence les modalités antiques (voir *infra*) de la lutte/guerre). Quoiqu'il y ait à redire sur la distinction entre teneur et véhicule, peut-être cette dernière observation gagne-t-elle à être prise en compte dans la perspective d'une dichotomie similaire : la victoire apparaît plutôt, du fait de sa ténuité sémantique, comme un véhicule que comme une teneur. C'est là une première difficulté. En regard de l'isotopie principale plus forte, il convient de procéder à une réécriture et d'attribuer aux acteurs en présence les rôles d'une lutte symbolique entre le soleil et les étoiles, bien qu'on puisse préférer une lecture plus éthérée ⁴¹. Or, les périphrases et métaphores secondaires pour désigner les étoiles et le soleil implicite les sèmes spécifiques communs qui permettent d'actualiser la bi-isotopie métaphorique : il faut donc passer par plusieurs réécritures mentales avant de pouvoir l'identifier.

Il reste toutefois curieux que l'ode célèbre une victoire qui est en fait une défaite (« n'est plus que », « Vainqueur lentement désuni ») : la métaphore de l'astre solaire qui a « vaincu » ne cadre pas du tout avec l'ordre habituel du monde, où il cède toujours la place aux « vaincues », les étoiles. Cela nécessite un réaménagement de la métaphore, dans la dernière partie du poème, celle-ci compatible avec le repos du guerrier dormant. La « victoire » n'est pas dite par

41. « Enfin, puisque les membres de ce grand corps qu'est le monde se livrent sans relâche une guerre impie, ne vois-tu pas que leur longue lutte pourra un jour avoir son terme ? Ce sera par exemple quand le soleil et les autres feux, ayant bu toutes les eaux, seront vainqueurs, comme ils s'y efforcent sans avoir pu encore y réussir. [...] Ainsi l'esprit de guerre anime les éléments, qui luttent pour la possession du monde, sans que la victoire se fixe jamais. Et cependant, il y eut un jour où le feu l'emporta [...]. Le feu fut victorieux, en effet, et consuma une partie du monde dans ses flammes, lorsque les ardents chevaux du soleil, détournant Phaéon de la bonne route, l'emportèrent à travers toute l'étendue aérienne et terrestre. Mais le père tout-puissant [Zeus], saisi d'une violente colère, frappa de sa foudre l'orgueilleux Phaéon et, de son char, le précipita sur la terre. Le soleil, qui vint le recueillir dans sa chute, reprit l'éternel flambeau du monde, ramena les chevaux épars, les attela de nouveau encore tout frémissants, puis leur faisant reprendre la route accoutumée, rétablit l'ordre universel », LUCRÈCE, *De la nature*, trad. Henri Clouard, Paris, Garnier, coll. Garnier-Flammarion, 1964, p. 166-167. Voir aussi : PLATON, *Timée*, 22c (*Œuvres complètes*, vol. 2, sous la dir. de Léon Robin et M.-J. Moreau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1950, p. 437), et OVIDE, *Métamorphoses*, ch. 2, v. 1-400 (le chapitre d'Ovide, consacré pour moitié à l'histoire de Phaéon, enchaîne avec la transformation de Callistô en ourse (la Grande Ourse) et celle de Jupiter en taureau pour séduire Aglauros, descendante de Io).

antiphrase, mais a tout simplement lieu dans un domaine de lutte où il n'y a pas de véritable perdant — et auquel nous passons immédiatement.

2. Domaine //intellection//

"**Oubli**" : le repos du guerrier va de pair avec son réconfort moral.

"**front**" : siège de l'intelligence (Cf. « fronts studieux » dans le sonnet « Voyelles »).

La sueur peut venir dans n'importe quelle sorte d'effort.

"**victoire énorme**" : à indexer dans ce domaine du fait de la nature abstraite des objets de victoire.

"**âme**" : l'antagonisme âme (forme)-espace (informe) offre une lecture divergente de la métaphore de la lutte.

"**proclame**" : c'est-à-dire par une ode à soi ; le domaine de la parole est admis comme celui par lequel se manifeste le savoir (Cf. « le Parler... Ce phénomène énorme » [H1, 323]).

Quoique fort diffuse (cinq sémèmes seulement) il s'agit d'une isotopie que l'on sait valorisée dans le corpus valéryen. La lutte et la victoire s'inscrivent donc hypothétiquement dans le domaine intellectuel, ce qui légitimerait l'absence de spécification des détails de la lutte. Il convient de poser la métaphore de la lutte-victoire solaire comme une autre couche métaphorique qui se résout dans l'avant-dernière strophe où se lit la véritable nature du combat ⁴².

Relevons les deux dernières isotopies qui entrent en jeu dans ce poème, pour l'une qui permet d'actualiser un attribut de la lutte qui la connecte au

42. « J'aime l'erreur qui n'est qu'un long chemin
Dans une nuit non avare de mondes
La veille y brille avec son lendemain
Au même sein des ténèbres fécondes » (H1, 1681).

domaine astronomique, pour l'autre qui légitime le choix du soleil comme représentant symbolique de l'esprit.

3. Domaine //temps//

"fin"

"oubli"

"après"

"Jamais (n)'"

"avait"—"fit"—"dansait" (/révolu/)

"est"—"est"—"entre"—"impose"—"proclame"—"sont" (/actuel/)

"(ne)... plus"

"lentement"

"à l'infini"

"Quand"

"entre" : verbe inchoatif.

"temps sans ressource" : le niveau panchronique du temps linéaire (la nuit comme représentante de la Nuit primordiale ?), contrairement au temps cyclique astronomique ⁴³.

"Fin"

On note dans cette isotopie le soulignement des changements apportés sous l'angle temporel par la lutte et son achèvement : une opposition entre un contenu ancien et son inversion dans le présent ; et la permanence d'un niveau temporel immuable (présent gnomique final). Les temps verbaux soulignent l'opposition entre processus (corespondant au soleil) et résultat (correspondant

⁴³. Et poétique, car le poème redouble iconiquement la circularité dite en ses vingt-quatre vers (v. 1 et v. 21).

aux étoiles) de sorte à dégager deux temporalités distinctes dans le texte. Cette isotopie temporelle est commune au parcours solaire-stellaire — on sait que l'appréhension immédiate du temps se fait à travers l'alternance jour-nuit elle-même déterminée par le rythme planétaire — comme à la dimension littérale de la lutte, qui apporte normalement des inversions de contenu. Ainsi la dimension agonistique est métaphoriquement connectée à la dimension //astronomique// par ces sèmes temporels communs.

Mais pourquoi la « victoire » du soleil se transforme-t-elle (v. 20) en victoire de l'âme lorsque celui-ci dévoile les étoiles ? Une dernière isotopie permet de le déterminer et d'asseoir la connexion symbolique entre le soleil et l'âme, astronomie et intellection.

4. Dimension //mythologie//

"Chute superbe" : la chute enflammée de Phaéton, secouru par son père Hélios. Le Soleil a sauvé le monde d'un retour au Chaos originel en cette occasion, avant de reprendre son cours régulier.

"Crépuscule" : la majuscule (ajoutée après-coup selon H1, 1676) évoque par personnification les Hespérides, filles de Nux, la puissance de seconde génération née du Chaos dans la mythologie grecque. Elles habitent où se rencontrent Nux et Héméra deux fois par jour.

"Ce grand corps qui fit tant de choses" : Ouranos, le ciel étoilé, qui accouplé à sa mère Gaia a enfanté (fait) les réalités physiques de l'univers et les dieux.

"Hercule" : pour l'épisode d'Atlas, voir *supra*. Héraklès, fils lui-même illégitime de Zeus, éradique notamment les monstres et créatures mixtes de la descendance adultérine de Gaia ⁴⁴ et stabilise l'ordre de la création. Des monstres qu'il détruit ne demeurent que des souvenirs à la voûte céleste.

⁴⁴. Échidna, Cerbère, le Lion de Némée, l'Hydre, Géryon et Orthos, les Oiseaux de Stymphale, Antée, etc. Ces créatures sont vouées au saccage et à la destruction, ou à la guerre

"Hydre"—"Taureau"—"Chien" : les exploits d'Héraklès correspondants.

"Ourse" : les humains séduits par Zeus sont diversement transformés — au mérite : soit en espèces naturelles, soit, comme l'a été Callistô, en constellation ⁴⁵.

"espace informe" : Chaos. On sait comment le Chaos est tenu en bride par le Logos (parole et intelligence) dans la représentation du monde des Grecs.

"monstres"—"dieux" : une variante ultérieure d'« Ode secrète » donne des majuscules aux deux lexies (H1, 1676), appuyant sur le domaine des êtres mythiques.

"Cieux" : autre appellatif d'Ouranos en français (majuscule ajoutée après-coup selon H1, 1676).

Affrontons tout d'abord la présomption de lecture forcée. Aussi improbables qu'elles puissent, pour certaines, apparaître isolément, ces occurrences font système et s'appuient les unes les autres. Elles sont confortées : par la lexicalisation des plus évidentes (la critique ne s'est pas fourvoyée en tentant de faire jouer « Hercule », l'interprétant le plus visible de l'ode) ; par la présence de majuscules qui balisent les entités astronomico-mythologiques ; par la référence directe à la mythologie gréco-romaine dans tout le corpus poétique valéryen ⁴⁶.

gratuite. Œdipe se chargera du Sphinx, Bellérophon de Pégase et de Chimère, Persée de Méduse.

⁴⁵. Détail probablement insignifiant — la ceinture de l'Amazone Hyppolitè qu'Héraklès fut chargé de rapporter à Eurysthée portait l'image de l'étoile polaire, désignée en grec par le mot féminin αρκτος (ours).

⁴⁶. On relève dans les autres poésies les occurrences lexicalisées : Achille, Amour, Aphrodite (2), Aurore, Bacchantes, Bathylle de Lesbos, Corinthe, Cygne, Dryades, Éther, Hélène, Mère, Minerve, Mnémosyne, Moire, Narcisse, Orphée, Parque, Pythie, Pythonisse, Sémiramis, Sylphe et Vénus. Nuit, Étoiles, Ciel-Cieux et Crépuscule apparaissent, avec majuscule, dans plusieurs poèmes de la minorité (H1, 1574-1596).

En second lieu son rôle. On voit tracée par cette isotopie générique, en grande partie construite par afférences et par des indices grammaticaux, une conception de l'univers qui fait le pont entre les autres isotopies déjà identifiées dans le texte. Du fait de cette représentation mentale, l'apothéose solaire est synonyme d'une autre apothéose : celle des héros et monstres immortalisés par le nom des étoiles ⁴⁷. Dans cette théorie du Chaos, le cosmos est vu comme ayant ses agents organisateurs (d'où danse) et ses agents destructeurs (d'où lutte), comme le résultat d'un agencement raisonné avec son garant, le soleil, dont le coucher signale la bonne organisation de l'ensemble, et ses preuves imaginaires, les constellations, dont l'apparition redit l'organisation du Chaos primordial — preuves dont le dévoilement provoque l'euphorie du locuteur ⁴⁸. Ainsi le Soleil peut-il passer, en ce qu'il témoigne de la bonne marche d'un cosmos régi par la raison, pour un symbole de l'esprit qui préside aux signes (le Logos des anciens) ⁴⁹.

Certes, cela est dit, l'âme a affabulé — elle *impose* un sens un peu comme on impose les mains — et cet effet d'imaginaire est appelé à être célébré par chaque coucher de soleil. Mais est-ce là le nœud du poème ? De là à voir dans ce

47. Conception reprise dans « Ébauche d'un serpent », avec des offenses ophidiennes indignes du sens de son signe : « Soleil, soleil !... Faute éclatante ! [...] Tu gardes les cœurs de connaître / Que l'univers n'est qu'un défaut / Dans la pureté du Non-être / [...] O Vanité ! Cause Première ! / Celui qui règne dans les Cieux, / D'une voix qui fut la lumière / Ouvrit l'espace spacieux / [...] Il se fit Celui qui dissipe / En conséquences, son Principe, / En étoiles, son Unité » (H1, 138-139).

48. En dehors de cette représentation du monde, bien de la poésie crépusculaire nous semble appelée à passer pour des oripeaux poétiques. Pensons aux Romantiques anglais, à un Shelley helléniste féru par exemple, qui a poétisé maints levers et couchers de soleil (« Hymn of Apollo », *The Daemon of the World, Mont Blanc...*), et les valeurs de l'azur bien avant Mallarmé. Voir Geoffrey HARTMAN, « Evening Star and Evening Land », dans *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press-Midway Reprints, 1985, p. 147-178 qui s'appuie sur le mythe d'Hesper et celui de Séléné pour montrer que les Romantiques anglais ont des visions jolies comme tout.

49. Cette symbolique abstruse s'explique donc, contrairement aux allusions (improbables) à la Victoire. Inversement, si l'on trouvait chez Valéry une allusion à Foch comme « soleil de la Picardie », ou quelque chose d'approchant, la lecture gagnerait en plausibilité.

texte une mise en abîme de l'acte d'interprétation, une célébration de la victoire de la logique imaginative poétisante, l'apologie des vertus ou de la compulsion inhérentes aux facultés associatives, la lutte entre deux représentations du monde, antinomiques ou complémentaires, celle de la science et celle de la poésie, il y a en effet un assez grand pas. Nous ne le franchirons pas car cela dépasse largement le cadre de cette étude. Il suffira de signaler que ce travail préalable de mise à plat est nécessaire à fonder une interprétation efficace et que les divers domaines mis en rapport autorisent des activations de sens multiples qui se peuvent diversement valoriser. La résolution du sens objectif offert à la lecture est un problème qui, comme nous venons de le voir, peut se suffire à soi-même en tant que nœud du texte ⁵⁰.

C'est pour montrer comment le détail sémantique du poème est soutenu par une métaphore plus vaste, et donc comment la métaphore intervient à des niveaux différents dans le cheminement de la compréhension qu'il nous a paru fructueux de soumettre un parcours interprétatif raisonné et global de ce texte que l'on dit mystérieux. Plus qu'une interprétation à laquelle elle aurait pu viser, cette mise au clair a permis de constater à quel paroxysme peut se porter le travail figuratif chez Valéry : on aura bien remarqué le jeu récursif de relance des métaphores dans la recherche d'interprétants, et leur imbrication, selon leur étendue et leur hiérarchie. On voit que sans tenter de résoudre les incompatibilités entre les réseaux de sens principaux et expliciter les rapports métaphoriques, le texte ne se laisse pas appréhender.

50. Signalons l'étude récente de Michel COLLOT, « Ode secrète », dans *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, sous la dir. de Jean Pierrot, Rouen, PUR, n° 200, 1995, p. 47-54 qui, s'il ne mentionne pas l'isotopie mythologique (or que Valéry a un temps voulu intituler son poème « Ode mythique » [p. 48]) aboutit à une conclusion similaire à la nôtre en faisant jouer efficacement les allusions stellaires à l'écriture telle que vue chez Mallarmé : « une véritable épopée de la création, cosmique et poétique » (p. 53).

3. CEM pour une poly-isotopie systématique ?

« We are still uncertain what the poem is about. Perhaps the condition of aboutness itself? ».

Geoffrey H. Hartman, *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press-Midway Reprints, 1985, p. 229.

Nous venons d'observer avec « Ode secrète » une intrication d'isotopies dont les rapports sont déterminés par des connexions métaphoriques qui les renvoient les unes aux autres. Peut-être commence-t-on à voir émerger à travers cet exposé les constantes d'une facture qui enjoint à des lectures éclatées des textes poétiques de Valéry. La récurrence de possibilités de lecture polyvalente devient en effet remarquable. Peu de critiques ont fait l'effort de la modéliser — peut-être parce que la tâche est complexe, mais aussi certainement parce que le mécanisme évasif de cette technique, s'il était rigidifié, contredirait à la polyvalence recherchée en tout lieu. Il ne s'agit pas, ici non plus, de viser à donner une recette interprétative, et encore moins à ressusciter les modèles de lecture triadiques ou tétradiques qui ont fleuri au cours des âges, et jusque dans les années structuralistes ⁵¹.

Il faut néanmoins signaler que les poésies valéryennes sont souvent marquées par une recherche de poly-isotopie, avec, comme on vient de le noter en plusieurs endroits, des connexions métaphoriques systématiques qui assurent la cohérence et la complémentarité des sens multiples artificiellement isolables ⁵². Comme on l'a déjà souligné, Pierre Guiraud a timidement noté cette

⁵¹. Le notoire modèle Anthropos-Logos-Cosmos exposé par GROUPE M, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 216, 1990 [1977], p. 88-135.

⁵². On sait cela depuis toujours à propos du Symbolisme transmis par l'histoire littéraire, et on le retrouve bien avant avec toute sa belle santé dans le gongorisme et la littérature précieuse : « una tecnica volenterosa che tende all'assimilazione delle relazioni del rapporto analogico o alla loro condensazione nel "coup de théâtre" della metafora finale », « il poème [...]

tendance dans son étude de 1953. Peter Collier ⁵³ a observé cette expansion du sens dans quelques passages et, la même année, un critique japonais a détaillé le mécanisme bi-isotopique sur de petites unités textuelles — trois ou quatre vers ⁵⁴. Yoshida note judicieusement que « le discours se trouve [...] programmé de façon à déclencher ce type d'interprétation bivalente », à provoquer par le fusionnement d'isotopies parallèles ce qu'il nomme des effets « stéréoscopiques » ⁵⁵. Mais tous trois adoptent une logique binaire là où manifestement les exemples que nous avons choisis jusque là, et volontairement parmi les plus étoffés, se plient bien à des lectures plus nombreuses que le couple complémentaire.

Est-il possible d'aller plus loin dans la modélisation ? Nous pensons que sans saturer les virtualités d'autres textes par un modèle qui programme des lectures actualisables, on pourrait signaler des dimensions récurrentes à peu près stables. Peut-être convient-il pour cela de rester valéryen et d'avancer une table de lecture multidirectionnelle dans l'axe du modèle CEM, ou bien de la distinction entre concret — pour le corps — et abstrait — pour l'esprit — (en plus de la signification mondaine des véhicules qui s'offrent incontestablement

è costruito attraverso un procedimento di espansione intorno al vettore — della metafora — o al foro — dell'analogia — che diviene il nucleo di un vasto campo associativo e il discrimine che regola e partisce il fiorire delle figure », Maria Teresa GIAVERI, « Le don de subtile analogie », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 186 et p. 188. On pourra lire deux travaux édifiants : Victor E. GRAHAM, « Rimbaud's "Voyelles" », *Kentucky Foreign Language Quarterly* 11 : 4 (1964), p. 192-199 qui recense les lectures du célèbre sonnet (par Ghil, Gengoux, Gaubert, Fontaine, Faurisson) ; sur « Salut » de Mallarmé, François RASTIER, « Le blanc souci de notre toile », dans *Sens et textualité*, Paris, Hachette, 1989, p. 225-244, que complète la quatrième isotopie mise à jour par : Pierre LÉON, « Sèmes potentiels et actualisation poétique », *Études littéraires* 9 : 2 (août 1976), p. 329-330.

53. Peter COLLIER, « Valéry : Variations on a Seme », *Modern Language Review* 80 : 1 (janvier 1985), p. 55-61.

54. Hiroshi YOSHIDA, « Une signification caractéristique dans la poésie de Paul Valéry : la superposition des effets de sens », *Études de langue et littérature françaises* 46 (mars 1985), p. 68-83.

55. Hiroshi YOSHIDA, *op. cit.*, p. 73n.1, p. 78 et p. 80, p. 75.

à la métaphorisation) contre lequel le penseur, celui de la métaphore notamment, achoppe constamment — ce qui d'ailleurs lui est une saine garantie de continuer sur sa lancée par ces chutes en avant. Le modèle valéryen de plus grande généralité qui se pourrait proposer serait, de façon non-contraignante, pour le moins à trois entrées, mais sans qu'aucun des éléments ne soit obligatoire ni que leur trinité exclue d'autres directions. Par ailleurs, il faut d'ores et déjà l'affirmer avec vigueur, il ne s'agit nullement de valoriser différemment les lectures selon leur intérêt philosophique ou idéologique. Cet intérêt, localisons-le plutôt dans la complémentarité irréductible des diverses facettes sémantiques de l'objet poétique constitué : cela respecte en effet la position valéryenne la plus farouchement défendue sur les rapports entre l'intelligence et la sensibilité ⁵⁶ — et on voit ces dernières en action combinée de façon éclatante aussi bien dans les *Cahiers*, les poésies ou les essais de *Variété*.

Autorisons-nous de quelques citations qui ont en commun de préciser cette trilogie éidétique ⁵⁷ propre à Valéry : « la séquence en question a pour effet de se référer de façon concomitante à l'état d'âme d'une femme et à son apparence physique », « il s'agit [...] de relier deux orthosémèmes appartenant respectivement à la catégorie sémantique de "sensoriel" et à celle de "mental" », « l'extrait se réfère de façon concomitante, d'une part, à la modification

⁵⁶. Il ne s'agit pas de rétrograder à l'intellectualisme du pur esprit valéryen. « *Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu* » — Nicole CELEYRETTE-PIETRI, « Le con(mp)te comp(n)te », *Littérature* 28 (décembre 1977), p. 111. Ainsi un jugement tel que le suivant devrait-il paraître daté : « Le poème apparaît donc comme une révélation sur l'activité de l'esprit ; en le relisant avec cette pensée directrice, on peut l'interpréter comme une affirmation sur l'action mystérieuse des éléments étrangers que l'expérience fournit à l'intelligence ». Monique PARENT, « Un aspect de la rhétorique de Valéry : les variations stylistiques », *Travaux de linguistique et de littérature* 6 : 1 (1968), p. 192-193.

⁵⁷. Sur la notion d'eidos, sa désignation et son orientation par les systèmes métaphoriques : François RASTIER, « Systématique des isotopies », dans *Essais de sémiotique poétique*, sous la dir. d'Algirdas-Julien Greimas, Paris, Larousse, 1972, p. 97 et le plus ample « Réalisme sémantique et réalisme esthétique », *Théorie — Littérature — Enseignement* 10 (1992), p. 81-117.

psychologique [...] d'autre part, au changement atmosphérique de la nature »⁵⁸. Si l'on tombe d'accord sur la présence forcée d'un véhicule, le modèle minimal à trois entrées s'obtient en lui ajoutant les dimensions complémentaires du corps et de l'esprit. « Les métaphores qui me viennent le plus naturellement sont celles qui font contempler en choses sensibles des rapports intelligibles » (1917-1918. CNRS6, 782).

Offrons-en quelques applications rapides mais détaillées, sur des textes forcément courts, en nous appuyant à chaque fois sur des épitextes critiques et en signalant les sèmes qui actualisent les connexions métaphoriques entre les divers niveaux⁵⁹.

a. « L'abeille »

« Quelle, et si fine, et si mortelle,
Que soit ta pointe, blonde abeille,
Je n'ai sur ma tendre corbeille,
Jeté qu'un songe de dentelle.

Pique du sein la gourde belle,
Sur qui l'Amour meurt ou sommeille,
Qu'un peu de moi-même vermeille
Vienne à la chair ronde et rebelle !

J'ai grand besoin d'un prompt tourment :
Un mal vif et bien terminé
Vaut mieux qu'un supplice dormant !

Soit donc mon sens illuminé
Par cette infime alerte d'or
Sans qui l'Amour meurt ou s'endort ! »
(H1, 118)⁶⁰.

58. À propos de trois passages de poèmes différents. Hiroshi YOSHIDA, *op. cit.*, p. 71, p. 72, p. 75.

59. → [...] et [...] ← indiquent des activations de connexions métaphoriques, dont le sème connecteur est indiqué entre /barres obliques/. Les afférences, extractions de connaissances encyclopédiques et doubles acceptions d'une lexie sont indiquées entre |barres verticales|.

60. Publié en décembre 1919 (H1, 1652). La lecture de James LAWLER, *Lecture de Valéry. Une étude de Charmes*, Paris, PUF, 1963, p. 66-70 est passablement insuffisante par rapport

Monde	Corps	Esprit
Abeille		--> éloquence ⁶¹
[petite] <- /petite taille/ dangereuse <-- [dard] <- /forme/ abeille corbeille [un peu de] <- /légèreté/ dentelle	fine mortelle pointe - /rotondité /-> [sein] sommeil <--	--> subtile - /terminatif /-> [à la fin] --> pointe du sonnet - /butinage /-> [lecteur] songe --> [équivoque du dit et non-dit]
pique femme <--	gourde belle Amour (Éros)	- /curiosité /-> [stimule] --> bêtise --> Psyché ⁶²
sommeille sang <-- [saigner] <--	meurt un peu de moi-même vienne à la chair [sensualité] <- /désordre /-	- /langueur /-> [s'ennuie] --> poème - /début /-> [se produit] rebelle
[piqûre] <--	besoin [douleur] <- /cause-effet /- mal vif supplice dormant	--> [désir] prompt tourment - /longueur /-> [ennui]
[sommeil] <--	mon sens --> sensualité	--> sens du texte
[piqûre] <--	[éveillé] <-- [douleur] <- /soudaineté /- d'or	illuminé alerte - /valeur /-> [précieuse] --> [pointe du sonnet] - /passion /-> intérêt
[jaune abeille] <- /couleur /-	Amour meurt	

au modèle plus heuristique que nous proposons. S'il faut trouver des sources et des ancêtres, signalons que le thème du poème se rapproche assez de l'ancien sonnet « Viol » (H1, 1577).

61. L'abeille est l'attribut de Saint Ambroise, réformateur du chant et patron des apiculteurs — clin d'œil de Paul-Ambroise. Pour une autre raison, on représentait avec une abeille sur la bouche les personnages en train de parler dans l'iconographie médiévale. Ceci explique les deux passages anachroniques de *L'âme et la danse* (H1, 151) et « Je vois l'abeille sur ta bouche » (H1, 166).

62. L'opposition entre les plaisirs du corps et ceux de l'esprit est une banalité. (Cf. Baudelaire : « Les amoureux fervents et les savants austères », Mallarmé : « La chair est triste hélas ! et j'ai lu tous les livres »). Le sens et la lecture sont toutefois traditionnellement associés à l'esprit.

Ainsi qu'on a pu le signaler à propos de « La fileuse », il y a dans ce texte une isotopie métopoétique assez dense, qui porte sur l'intérêt que suscite un texte ambigu et fini par une pointe qui pique l'intérêt chez son lecteur ⁶³. Toute l'originalité du texte réside dans la liaison des trois plans : l'anecdote de la belle découverte ensommeillée par une abeille, les suggestions de l'acte amoureux et du *post coitum triste*, le piquant de la curiosité intellectuelle sollicitée. Le travail de Pierre Laurette, des interprétations de qui ce tableau systématise certains éléments, souligne ainsi comment la fable se laisse parallèlement lire au niveau physique comme une lassitude vis-à-vis de l'acte physique (Psyché insatisfaite) qui se résout en une recherche de plaisirs plus éthérés — la belle gourde contre le sens illuminé ⁶⁴. S'il y a là une érotisation de l'intellect, il y aussi en même temps une intellectualisation de l'acte amoureux — et une belle fable maniériste — et le tableau ci-dessus montre bien la circulation du sens entre trois niveaux inséparables.

63. « [U]ne brève évocation close par un vers sonore et plein » (H1, 1574), « les poèmes courts, concentrés pour un éclat final, où les rythmes sont comme les marches marmoréennes de l'autel que couronne le dernier vers » (H1, 1579), « soigneusement *composé* en vue d'un effet final et foudroyant » (H1, 1786), « tout s'élance, tout est disposé pour fixer l'attention sur l'ostensoir — sur le dernier vers ! », « l'éclat dernier et décisif » (H1, 1787).

64. Pierre LAURETTE, « "Procès métaphorique" et "procès métonymique" : à propos d'un poème de Paul Valéry », *Linguistics* 66 (1971), p. 34-55. Laurette justifie notamment des acceptions de pointe, abeille, amour, corbeille et gourde dans l'idiolecte valéryen. Nous laissons de côté les jeux de mots fantaisistes que d'autres critiques ont proposés à partir de « Quelle... que » (tmèse d'ailleurs normale en ancien français), et le phallisme un peu trop cru du dard infime et prompt qui vaut encore mieux que rien. Voir : Geoffrey H. HARTMAN, « Valéry's Fable of the Bee », dans *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press-Midway Reprints, 1985, p. 223-247.

b. « La ceinture »

« Quand le ciel couleur d'une joue
Laisse enfin les yeux le chérir
Et qu'au point doré de périr
Dans les roses le temps se joue,

Devant le muet de plaisir
Qu'enchaîne une telle peinture,
Danse une Ombre à libre ceinture
Que le soir est près de saisir.

Cette ceinture vagabonde
Fait dans le souffle aérien
Frémir le suprême lien
De mon silence avec ce monde...

Absent, présent... Je suis bien seul,
Et sombre, ô suave linceul »
(H1, 121) ⁶⁵.

« [I]l apparaît que « La Ceinture » ait été volontairement ramené par Valéry à une pure *potentialité* de significations » ⁶⁶. Ce qui encore une fois excusera la « cacophonie des exégèses » ⁶⁷ à propos d'un des textes des plus mal servis par ses interprètes : une autre poésie crépusculaire sur laquelle planerait l'Ombre de Mallarmé. Livrons la lecture « valéryenne » guidée par les interprétants de prédilection testés ici.

⁶⁵. Paru en mars 1922 (H1, 1652).

⁶⁶. Serge BOURJEA, « L'Ombre majuscule. Une exégèse de "La ceinture" », *Revue des lettres modernes* 413-418 (1974), Série Paul Valéry, n° 1 [Lectures de *Charmes*], p. 135.

⁶⁷. Pierre-Olivier WALZER, *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine, 1966 [1953], p. 267.

Monde	Corps	Esprit
<p>Ceinture</p> <p>Quand... ciel [rose] <-couleur/-</p> <p>doré [coucher de soleil] <-fin/- [multicolore] <-activité/-</p> <p> coucher de soleil <-- [nuage] <-visuel/- [femme à l'heure du coucher <-- soir</p> <p>[nuage allongé] <-forme/- [forme vague] <-espace/- souffle -->[vent]</p> <p> devant le ciel <-- [soir] <-couleur/- [nuage] <-forme/-</p>	<p>-/faire ceinture/-> rien de ce qu'on désire ⁶⁸</p> <p>--> heure du coucher</p> <p>joue yeux [regarder] <-affection/-</p> <p>périr se joue</p> <p> ravissement <-- enchaîne</p> <p>Ombre</p> <p>à libre ceinture saisir</p> <p>ceinture</p> <p>fait frémir lien</p> <p>présent seul</p> <p>[absence] <-- mort <--</p>	<p>--> imagination chérir</p> <p>muet --> songeur plaisir -/prisonnier/-> [captivation] peinture -/fantôme/-> [fantasme]</p> <p>--> [sommeil]</p> <p>--> femme rêvée vagabonde --> [absente]</p> <p>-/synesthésie/-> [distrain] -/captivé/-> [fascination] silence --> pensée </p> <p>Absent --> pensif </p> <p>--> solitude sombre suave --> agréable linceul</p>

À retracer ainsi les connexions métaphoriques ⁶⁹ qui sont mises en place entre les trois domaines, on s'aperçoit que le poème n'offre nullement une simple

68. Les expressions enlevées, voire vulgaires, ne sont pas des raretés chez Valéry. La correspondance avec Gide est édifiante sur ce point.

69. Nous avons noté, mais dans une optique toute différente, certaines de celles qu'active Serge BOURJEA, *op. cit.*, p. 126, p. 130, p. 142.

description de coucher de soleil ⁷⁰. Il porte visiblement sur le mécanisme de l'imaginaire qui associe un moment (coucher de soleil) à un attribut métonymique absent (coucher quotidien de la compagne à la ceinture dégrafée) du fait de la médiation d'un nuage, avec les teintes pathétiques d'un manque non complètement dépourvu d'érotisme ⁷¹.

c. « Les grenades »

« Dures grenades entr'ouvertes
Cédant à l'excès de vos grains,
Je crois voir des fronts souverains
Éclatés de leurs découvertes !

Si les soleils par vous subis,
O grenades entre-bâillées,
Vous ont fait d'orgueil travaillées
Craquer les cloisons de rubis,

Et que si l'or sec de l'écorce
À la demande d'une force
Crève en gemmes rouges de jus,

Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture »
(H1, 146) ⁷².

⁷⁰. *Contra* Hartmut KÖHLER, *op. cit.*, p. 95. Et la « déesse mystérieuse » de James LAWLER, *op. cit.*, p. 85 (p. 83-88).

⁷¹. Le lieu d'apparition est bien entendu selon la femme : Lucy noyée apparaît à Wordsworth dans les nuages elle aussi (« Lucy Gray »), Aphrodite est dans la mousse, et dans sa version moderne Brigitte Bardot s'épiphanise à Serge Gainsbourg dans l'eau de Seltz (« Initials B.B. »).

⁷². Paru en mai 1920 (H1, 1670), mais composé en novembre 1917, pour la première version, au dos d'un brouillon de « La Pythie ». Signalons un glissement génétique : la Pythie est, comme les grenades, « Entr'ouverte aux esprits » (H1, 131). Un brouillon de *La Jeune Parque*, dont la fin coïncide avec le début de la rédaction de « La Pythie » porte, en majuscules : « PENSÉE S'ENTR'OUVRE » (Cité par Maria-Teresa GIAVERI, « Le don de subtile analogie », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 206), maintenu sous la forme de « L'âme avare s'entr'ouvre » (H1, 98).

Le sonnet des « Grenades » est certainement un des mieux compréhensibles du fait des enclosures explicites qui balisent les connexions métaphoriques (« Je crois voir », « Si... » / « fait rêver »). De plus la critique a été quasiment unanime à y relever les trois dimensions que nous y étudions et comment le fruit offre une métaphore de l'idéation ⁷³. Précisons toutefois la raison de la métaphore principale dans notre tableau.

Monde	Corps	Esprit
grenades cédant-excès grains	-/sphéricité, contenu précieux/->fronts profondeur fronts éclatés--> [peau]	--> pensée -/abondance/-> [intelligence] souverains découvertes
soleil --> maturation grenades entre-bâillées cloisons de rubis --> rouge	craquer -/couleur, contenu/- > [cervelle]	-/agentif/->orgueil --/vivacité/-> [jaillissement de l'idée]
or sec écorce	-/fonction protectrice/-> peau	--> préciosité
une force	gemme	--> pensée
rouges jus	-/liquide rouge/-> [sang]	-/suc/->[essence]
lumineuse rupture --> ouverture	secrète architecture	--> révélatrice âme --> mal connue -/structure/-> [organisation]

⁷³. Mentionnons l'expression de Christophe LAMIOT, « Valéry et l'aujourd'hui de la poésie », *Bulletin des études valéryennes* 72-73 (novembre 1996), p. 82 : « sonnet de la boîte crânienne ».

Au vu de cette mise à plat, suffisante mais nullement exhaustive ⁷⁴, il faut s'interroger. La pièce est-elle trop plate — et répétitive — ainsi pour ne pas avoir besoin d'être redynamisée par la métaphore supplémentaire de l'orgasme [jaillissement] ou de la gourde du sein [rotondité] ? C'est ainsi que l'on érotise les grenades au dix-neuvième, de Lamartine à Mallarmé ⁷⁵. On peut encore en faire une métaphore de la création poétique ⁷⁶. Mais avançons que l'on sort là de ce qui est programmé par le texte.

Conclusion

On vient de noter à plusieurs reprises, sur des textes aux difficultés plus ou moins virulentes, comment le modèle CEM pouvait lui-même servir de grille de lecture approximative aux poésies de Valéry. Avançons que les textes de « La Pythie » ou « Ébauche du serpent » réalisent plus amplement une telle association. La Pythie n'est-elle pas la devineresse transmise par la fable, mais aussi un corps dont les égarements et les virevoltes sont celles du langage, avec en son cas une dimension plastique très audible de cette problématique ? Le

⁷⁴. Relevons une variation fructifère sur la vanité avec Jean PIERROT, « Les grenades », dans *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, sous la dir. de Jean Pierrot, Rouen, PUR, n° 200, 1995, p. 23-37 pour qui le crâne exp(losé) est une métaphore de la folie. Mais aussi la conflagration du végétal, minéral, élémental et humain.

⁷⁵. Cf. *La chute d'un ange* de Lamartine (« Cette bouche entr'ouverte aux deux bords de vermeil, / Grenade de Damas éclatée au soleil », « Et cette peau sans ombre où le frisson glissait / Ressemblait à la peau de grenade pourprée / Dont la première écorce est déjà déchirée, / Et qui laisse éclater aux regards une chair / Que de l'avidé enfant la dent craint de toucher ! »), Gautier dans *Émaux et camées* (« Entre ses lèvres d'écarlate / Scintille un éclair argenté, / Et sa beauté splendide éclate / Comme une grenade en été »), et Mallarmé dans *L'après-midi d'un faune* : « Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure; / Et notre sang, épris de qui le va saisir, / Coule pour tout l'essaim éternel du désir ». La grenade serait-elle l'équivalent féminin de la banane ? On trouvera des citations différentes (Chénier, Mistral, Aubanel et aussi Valéry) sur le thème dans : Jacques POHL, « Grenades et métaphores », dans *Écritures à Maurice Lefèvre*, sous la dir. de A. Mingelgrün et A. Nysenholc, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1983, p. 191-202.

⁷⁶. James LAWLER, *op. cit.*, p. 180-182 qui décèle aussi des allusions à la guerre. Une fois activé le domaine, on pense effectivement aux éclats de shrapnell.

Serpent fabuleux offre lui aussi un corps sinueux et un langage insinuant à séduire le corps par les voies de l'esprit.

On a remarqué, en début de cette étude, que la construction Corps-Esprit-Monde recouvre une conception intégrative du signe. En ceci la lecture tabulaire qu'il trace rejoint les bases du langage et la trilogie du signe, Signifiant-Signifié-Référent, mais plus essentiellement les préoccupations constantes que Valéry et la littérature ont en commun. Il convient bien entendu de tester ce prototype plus avant et d'en dégager les pouvoirs heuristiques en regard des interprétations déjà avancées par une critique aujourd'hui nombreuse du fait de l'accumulation des gloses. On voit d'ores et déjà que ce modèle ne dégage pas mécaniquement *tous* les sens des textes en question, mais qu'il fournit la base d'une compréhension raisonnée qui ne fait pas violence au sens construit et systématisé par une configuration sémantique à laquelle l'auteur a mis de son labeur. Disons modestement qu'il nous paraît susceptible de constituer le fond d'une interprétation, au moins en tant que point d'entrée dans un matériau sémantique riche, fuyant, et dont le défi avoué est de résister à l'appropriation facile afin que le lecteur aussi *fasse* acte poétique. Il y a là des implications pédagogiques possibles pour l'enseignement de Valéry — un « comment faire » de l'interprétation que nous offrons comme modèle relatif et non comme méthode — notamment, comme on le voit pour la résolution des passages métaphoriques denses, ou des articles d'étymologie récurrents.

Michel Jarrety lui-même a tout récemment noté comment un poème, « Le rameur », est « bien [...], comme il arrive souvent chez Valéry, composé par la relation peu à peu modifiée d'un Corps, d'un Esprit et d'un Monde » ⁷⁷. Puisqu'il

⁷⁷. Michel JARRETY. « Le rameur », dans *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, sous la dir. de Jean Pierrot, Rouen, PUR, n° 200, 1995, p. 55. On retrouve cette lecture tabulaire à trois entrées dans un travail plus ancien : Pierre PARENT, « Les leitmotifs dans "la Jeune Parque" », *Travaux de linguistique et de littérature* 11 : 2 (1973), p. 173. Parent établit une séparation entre trois domaines : le psychisme, son correspondant physiologique et le symbole matériel.

s'agit là d'un modèle valéryen des plus puissants, il y aurait une légitimité supplémentaire à l'employer. Ne serait-ce que parce que celui-ci, ainsi qu'on l'a montré, a parti lié avec la métaphore, il peut sans conteste se révéler utile à la mise à jour du sens proprement valéryen des métaphores parfois touffues des grands poèmes.

Conclusions

« Le danger des métaphores immédiates pour la formation de l'esprit scientifique, c'est qu'elles ne sont pas toujours des images qui passent ; elles poussent à une pensée autonome ; elles tendent à se compléter, à s'achever dans le règne de l'image »

Gaston Bachelard, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1980, p. 81.

« Il a donc été poète, mais à sa façon, façon étrange, semblable à celle dont il a vécu. Il y avait en lui des tempêtes intérieures, des avalanches d'idées qui ne trouvaient d'issue que par l'écriture ».

Hippolyte Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, tome 4, Paris, Hachette, 1892, 8^e édition, p. 353.

À l'issue de ce travail, il convient de tracer un bref bilan prospectif de ce que l'enquête sur la métaphore chez Valéry a pu apporter comme conclusions positives. La direction qui se dégage le plus clairement porte certainement sur la méthode critique elle-même : après le gros œuvre du déblayage critique que cette étude a demandé, il s'avère que le point particulier qui a permis d'instruire la question qui nous préoccupe ici montre que si la critique doit aider à comprendre comment se fait telle littérature, elle ne peut pas perdre pour autant de vue ce qui fait *de la* littérature. La double présence de la métaphore, abondante dans les deux cas, dans le discours méthodologique et dans la poésie enjoint à s'interroger sur les moyens, les procédures et les buts de l'une et de l'autre, mais ce dans une optique qui ne s'aventure jamais loin de la nature littéraire commune de deux modes de réalisation de l'idée, de deux pratiques formelles. Sans doute la génétique, qui tente aujourd'hui de problématiser la question unique et quelque

peu insoluble des *Cahiers*, devrait-elle être la première à dresser le même constat d'évidence, au risque de replacer les études valéryennes dans l'état où elles étaient dans les années quarante. Il n'y a aucune raison logique à ce que cette critique valéryenne *ad hoc* se prive, comme elle l'a longtemps fait, de signaler ses découvertes à un niveau de généralité plus grand et instaure un dialogue entre champs spécialisés, plutôt que de préciser exclusivement une pensée singulière. Cela ne lui interdit nullement de rester à l'écoute des problématiques et des courants critiques de son temps, comme elle l'a toujours fait, au moins à titre d'adjuvants heuristiques.

La problématique tentaculaire de la métaphore est justement de celles qui obligent à tenir compte de son cadre d'origine. Dans cette œuvre polymorphe et parfois ascétique, on aura bien cerné l'importance cruciale qu'elle peut avoir dans un système de pensée, une interrogation sur le langage, une technique de création et de relance du texte, ou plus largement de l'écriture, par une puissance de mise en forme du sens qui lui confère une cohérence et une originalité. Elle nous a permis de préciser la place et fonction d'un éminent lieu de la littérature dans la recherche intellectuelle. La métaphore, expressive et motrice, est un article privilégié dans l'interface entre la pensée et le langage. Non tant par enclume critique que, les premiers *Cahiers* sont là pour le montrer, parce qu'elle tire ses ressources d'opérations cognitives qui informent la connaissance. Ce dernier fait suffit à justifier qu'elle constitue un objet valéryen de choix. Et d'ailleurs il autorise à saluer le renouvellement du champ métaphorologique qui s'est, malgré qu'on en ait, récemment réorienté dans cette voie de recherche, dépassant heureusement les apories de la grande tradition rhétorique.

Jamais ornement, gadget, ajout, supplément, truc, surcroît, déviation, détour, effet de cape, oripeau, breloque, amulette, distraction, afféterie, etc. — la métaphore est consubstantielle de la lettre, comme elle l'est du savoir. Ainsi

qu'on l'a vu, Valéry est probablement un des premiers à considérer la métaphore comme le font les cognitivistes depuis une trentaine d'années, un des premiers insurgés dans la métaphorologie moderne, bien qu'il ne lègue malheureusement pas de théorie articulée (et ce n'est pas son but). Très tôt, par sa conversion intégrale de la mathématique à faire de la psychologie, il a soutenu l'interrelation inaliénable de divers domaines sémantiques dans la construction de l'esprit. Tout comme plus tard ses poèmes des années vingt, ainsi qu'on l'a traité en détail, ne peuvent se passer de cette forme qui, à trois niveaux mimétiques, s'impose à une manière de voir et s'avère être un mode privilégié de l'expression. Et comme, enfin, la métaphore permet dans les *Variété* d'offrir nombre d'observations saisissantes sur la théorie des beaux arts en jetant des passerelles sémantiques entre technés différentes. On rencontre là un point concret qui permet de mesurer l'originalité de Valéry dans sa réflexion et sa pratique langagières : méthodologiquement détonnante, décentrée des théories empiriques de la science moderne, elle revient au fondement de la trouvaille et à une forme d'inventivité qui ressemble beaucoup à ce qui se fait dans les Humanités, quoique Valéry aie inlassablement morigéné celles de son temps. Il convient donc, en suivant son exemple, de prendre ses distances d'un positivisme littéraire — est-ce un oxymoron ? — qui distingue trop étroitement, et par commodité, entre fonctions émotives et fonctions heuristiques dans les artefacts de langage. Positivisme à deux faces que l'on rencontre souvent avec sa réalisation linguistique contiguë qui distingue nettement entre sens littéral et sens figuré dès lors qu'il s'agit de dévaluer l'inutile poésie. Il y a là une conception de la science que l'on veut finie et achevée qui va à rebours tant des pratiques de l'écriture que de celles de la découverte. Le discours scientifique, non plus que poétique, ne se ramène pas à un ensemble de propositions univoques et en tout lieu vérifiable par le simple regard porté sur les faits : « l'esprit scientifique se constitu[e] comme un

ensemble d'erreurs rectifiées » et d'obstacles épistémologiques surmontés par la représentation ¹. Et nous souhaitons de tout cœur que les quelques applications concrètes que nous avons offertes remplissent un double but : « inquiéter le lecteur en montrant qu'il n'y a pas de science achevée, faite de certitudes, et le rassurer en même temps en dégageant des permanences de visée certaines » ².

Si nous nous sommes tenu loin des ficelles métaphoriques d'une critique qui abuse parfois de l'allégorisme de principe, il nous a paru également souhaitable de ne pas embrasser le minimalisme de certaines théories de la métaphore, encore pour grande partie soucieuses de disséquer des micro-exemples. Il n'était pas pour autant souhaitable de renoncer à un traitement détaillé. On a pu reconnaître d'ailleurs qu'à étendre la décomposition de la métaphore à son rôle comme agent structurateur du sens dans le texte, comme le souhaite Ricœur, en lieu et place d'en cataloguer les réalisations, que le mécanisme de la métaphore au niveau du texte permet de cerner une spécificité valéryenne, tout en rendant bien compte et par le concret du sens construit par des pièces aux difficultés variables. Somme toute, l'interprétation globale tout comme l'approche minimale n'aurait probablement pas produit une identification assez précise des mécanismes métaphoriques qui traversent le complexe des textes valéryens — nommons les *Cahiers*, la poésie et les volumes de *Variété* puisque ce sont les trois domaines que nous avons de fait privilégiés.

En effet, partout le travail du sens est « poétique », il se fait création par la forme. Il ne s'agit au fond pas tant d'un problème de distribution des significations que d'une interrelation systématisée qui est ancrée dans la conception valéryenne de l'esprit, comme dans sa manière de penser. Les

1. Gaston BACHELARD, *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1980, p. 239.

2. Algirdas Julien GREIMAS et Joseph COURTÉS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette supérieur, 1993, iv.

poèmes sont étroitement tributaires de cette conception, et leur décomposition isotopique en est une preuve des plus patentes. Dans la prose comme dans le poème, donc, la métaphore est inséparable de l'interrogation sur la technique. Pour cette raison au moins aborder le sens des poésies de Valéry, malgré certaines de ses positions sur la poésie (dite « pure »), n'est pas une contradiction valéryenne ou violence faite à l'auteur — il faut bien tenir compte de ce que Valéry n'est pas Isidore Isou.

Cette parenté de problématique entre la facture des *Cahiers* et les processus génétiques mis de l'avant dans le travail sur *La Jeune Parque*, par exemple, laisse entrevoir un rapport formel des plus forts entre la prose et la poésie. Il est essentiel que celui-ci procède d'un domaine qui a sans cesse fasciné le penseur et que l'éclairage psychologique qu'il jette sur ce rapport n'est pas, dans cette mesure, une première façon de traiter la question avant de revenir à la poésie pour panser les blessures causées par l'échec du Système. La poésie ne survient pas pour réduire les fractures d'une prose toujours incomplète avec les prothèses rhétoriques qui donneront à l'œuvre sa proportion, son intégrité et sa clarté idéales. Les mécanismes métaphoriques générateurs et structurateurs qui les gouvernent toutes deux signalent très précisément la permanence d'une visée intellectuelle et d'une méthode d'écriture. Ainsi éclairé par l'interrogation sur la métaphore, le complexe valéryen montre une singulière cohésion malgré son écartèlement thématique et sa généricité indéfinissable. Que cela soit dû à l'origine à une *forma mentis* valéryenne n'empêche nullement que l'œuvre constituée exploite méthodiquement les ressources d'une forme de pensée pour atteindre le syncrétisme et le niveau d'abstraction rêvés aux premières aubes. À ce titre, l'opération de la métaphore organise le complexe des textes et les *Cahiers* sont un peu plus de la littérature qu'il peuvent sembler en être, à l'instar

des poésies qui avouent similairement des propensions philosophiques cachées, voire déniées.

Peut-être donc est-il possible d'apporter un complément à la vision d'une œuvre valéryenne faite de tentations et d'avortements. L'écriture brève, le parcellaire, les *membra disjecta* et le fragmentaire appellent certainement des pratiques de lecture « comminutives »³, au moins chez le lecteur moyen. Mais il convient sans doute de contrepointer cette affection pour les formes transitoires et frontalières⁴, le flou et la fuite génériques, la modélisation volage, par une autre forme de passage : on sait comment les métaphores sont des béquilles de la pensée aux premiers temps des domaines mal conceptualisés. La métaphore est donc à loger à la même enseigne que cet ensemble de techniques qui, selon une certaine école des Belles Lettres, pourraient se voir qualifiées d'infra-littéraires. Or, après ce que l'on vient d'en dire, on comprend aisément comment la métaphore dépasse l'ensemble des autres modalités de l'écriture valéryenne et apporte une dimension d'organisation, aux sources de l'écriture, à une constellation de textes dont les rapports fonctionnels ne sont, autrement, pas donnés d'avance.

Car au juste que fait Valéry ? Pour la poésie, cela peut paraître clair — et encore... Mais si l'on en vient aux *Cahiers*, on se trouve douloureusement en manque d'explication. Disons enquête, recherche, étude, examen, interrogation, questionnement, critique ou théorie, ou toute autre métaphore visant à désigner l'application des modalités propres à une autre science aux objets de pensée des sciences humaines. Une telle transposition générale n'a pas de nom et reste en

3. La notion chirurgicale de « comminution » a été lancée avec bonheur par Serge Bourjea dans un article perspicace et bien argumenté : « La comminution valéryenne », *Poétique* 16 : 62 (avril 1985), p. 159-178.

4. Lucien Goldmann a montré comment le roman malrucien adoptait de telles formes pour marier l'idée et la lettre. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. Idées, 1964, p. 240-241 sq.

constante définition, au moins par le fait vulgaire et abondant qu'il s'en pratique un peu chaque jour. Ce travail sur la métaphore nous permet de comprendre comment une telle lacune provient en fait d'un cloisonnement des disciplines, renforcé par celui des genres — ici l'imaginaire réservé aux lettres, là la chasse gardée des faits scientifiques durs. L'étrangeté de l'œuvre de Valéry provient de cette même exclusive qui informe notre perception ou notre horizon d'évaluation des textes : lui-même a rejeté dans sa pratique les dichotomies faciles de la séparation des genres. Pour cette raison, et avec les résultats qu'il faut y reconnaître, la métaphore lui a servi le plus interdisciplinairement du monde à relier les deux cultures qu'évoquait C. P. Snow en son temps ⁵.

Dans un autre ordre d'idées, pour ce qui a trait plus spécifiquement à l'application de la sémantique interprétative que nous avons proposée, nous restons convaincu, sur pièces, que celle-ci réalise un syncrétisme du meilleur aloi sur le point précis de la métaphore : synthétique et précise dans la formulation des observations linguistiques qu'elle permet, elle reste généraliste en ce que, accueillante pour les diverses modalités d'investissement par le sens, elle ne se cantonne pas à son objet d'étude immanent. Il ne s'agit nullement d'une mécanique à dégager des structures — et d'ailleurs comme celle-ci le modèle de lecture que nous avons offert n'a nullement pour but de programmer des lectures orientées. Elle rend possible une évaluation argumentée de ce qui est original dans la composition du sens de tel texte, ce qui, dans l'optique de la métaphore, se révèle être une précieuse qualité. Par les temps qui courent, où les hybridations théoriques les plus curieuses sont offertes à qui mieux mieux, il est bon de souligner, au moyen d'un arsenal de concepts interprétatifs raisonnés, qu'il n'y a

⁵. Opposition simple mais malheureusement trop confortée par les pratiques des uns et des autres. On sait pourtant que le discours ne s'organise pas selon de tels axes doctrinaux, ainsi que l'a démontré Dominique Maingueneau, à partir du cas pascalien, dans *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, p. 192-207.

pas qu'ouverture et qu'on ne peut lire dans un texte, fût-il cru à tort ou à raison obscur, ce que l'on veut bien y voir. À ce titre au moins, la sémantique interprétative adopte une voie médiane prometteuse qu'il convient d'emprunter pour l'étude d'autres textes.

En guise de prospective donc, notons quelques directions complémentaires que nous sommes conscient de ne pas avoir explorées, ce par manque de temps et d'espace. Prospective est sans doute le terme qui convient car si nous avons consacré un chapitre aux volumes de *Variété*, collection de quelque quatre-vingt-dix essais étagés entre les années 1924 et 1945⁶, comme en guise d'amuse-gueule, il convient certainement d'étudier en plus de détail les développements ultérieurs qui marquent l'utilisation de la métaphore dans le complexe des textes valéryens. Cela se révélerait peut-être trop ardu si l'on voulait attaquer de front la profusion de textes courts et brisés qui pullulent dans ces années-là, mais les autres textes, plus étoffés, méritent un regard en propre.

La première direction complémentaire serait une étude du rôle et de la circulation de la métaphore dans les dialogues — les principaux étant *Eupalinos ou l'architecte* (1921), *L'âme et la danse* (1921), *L'idée fixe* (1932), et les courts *Socrate et son médecin* (1936) et *Dialogue de l'arbre* (1943). *L'idée fixe* en est truffée et l'incongruité de certaines métaphores enchaînées et prises au pied de la lettre n'est pas étrangère à son ironie décapante⁷. Dans les dialogues socratiques, on retrouve notamment les domaines que Ion Gheorghe a dégagés dans son relevé soigneux des domaines véhicules qui expriment les conceptions valéryennes de la poésie : la musique, comme on pourrait s'y attendre, mais aussi les réactions violentes (piqûre, morsure, foudroiement) et les métaphores

6. Voir le synoptique qui clôt notre article : « Du dialogue entre poésie et philosophie : les essais de *Variété* », *Bulletin des études valéryennes* 72-73 (novembre 1996), p. 114-116.

7. Voir le passage sur l'écrivain accoucheur multipare (H2, 227) ou celui sur l'insularité psychique (H2, 237-238) dans laquelle Robinson se sustente de mots « perroquets ».

de la lenteur, de la croissance et de l'attente (feuillage, racine, statue, coquille, toile d'araignée...), celles de la construction ⁸. Une étude de ces métaphores, mises en littérature par le dialogue là où, en plus grande proportion, elles se rencontrent dans les essais, apporterait sans nul doute un regard neuf sur la manière dynamique de représenter les rapports et le rôle de la métaphore dans la démonstration et dans l'argumentation.

L'avenir de la formation CEM nous paraît prometteur aussi, tout comme les nombreux PPA, petits poèmes abstraits, qui émaillent les *Cahiers* et perpétuent la pratique poétique en des temps où, publiquement du moins, elle se fait plus avare. Ces textes courts, comme l'aventure d'un petit bonhomme, la contemplation du tigre ou les extases maritimes, des pièces délicieuses sur la femme, le jour, etc. ont la qualité d'être nettement plus « visionnaires » ou « inspirées » que les poésies tarabiscotées, moulées, de la grande floraison. Il y aurait notamment à y envisager le caractère décidément plus émerveillé du regard porté sur les choses et les dimensions purement esthétiques de la métaphore.

Aux antipodes de ces textes, les développements que connaissent CEM nous paraissent s'infléchir à partir de la maladie de Valéry, alors que le rythme de l'écriture se fait plus rapide — en cinq années une soixantaine de *Cahiers*, soit presque un quart du volume total. L'expression de la douleur physique pleinement ressentie n'est d'ailleurs pas étrangère à la métaphore de l'amour-souffrance. Et les créations de cette époque, les pôles contradictoires de *Lust* et de « L'ange », ne donnent certes pas le même ton que les passages intimes sur Jean Voilier. Observons que si l'on connaît comparativement bien — toutes proportions gardées — les premiers *Cahiers*, ceux des dernières années ne

⁸. Ion GHEORGHE, *Les images du poète et de la poésie dans l'œuvre de Valéry*, Paris, Minard, 1977.

semblent pas avoir fait l'objet d'aucune étude d'envergure. Il y aurait là, pourtant, une étude importante à réaliser.

Ce sont là les directions principales dans lesquelles il conviendrait de compléter cette étude ponctuelle afin de donner plus d'envergure aux remarques que nous avons pu offrir plus haut en guise de généralisation méthodologique.

	A: //ombre// /obscurité/	B: //lumière// /luminosité/
<i>Fragment I:</i>	<p>"opaque" "dort" v.64</p> <p>"ombre" v.66 "forêt" "épaisseur" "panique" v.67 "nuit" v.68</p> <p>"fatal" v.72</p> <p>"mortel" v.74 "noirs" v.75 "profondeur" (2)"songes" v.76</p> <p>"sombres" v.80 "cherchez" "vous" v.82 "malheur" v.83</p> <p>"Écho" v.94</p> <p>"antres" "profonde" v.100 "ombre" "meurt" v.101</p> <p>"secrets" v.106</p> <p>"forêts" v.110 "ambiguë" v.111 "un reste" v.112 "triste" v.113 "démon" v.114 "lune" v.115</p> <p>"captif" v.119</p>	<p>"découvre" v.63 "clarté" v.64 "corps" v.65 "vainqueur" "corps" v.66</p> <p>"lumineuse" v.70 "eau" v.71 "éclat" "pur" v.72 "fontaine" v.73 "azur" v.74</p> <p>"corps" v.79 "veille" v.81 "cieux" v.82 "merveille" v.83 "fontaine" "corps" v.84 "regards" v.85 "éclat" v.88 "cristal" v.90 "onde" v.92</p> <p>"eaux" v.97</p> <p>"or léger" v.104</p> <p>"cieux" v.108</p> <p>"lueur" v.111 "jour" v.112 "pâle" "eau" v.113</p> <p>"corps" "rosée" v.115 "or" v.118</p>

	A: //ombre// /obscurité/	B: //lumière// /luminosité/
<i>Fragment I:</i>	<p>"échos" v.120</p> <p>"ombre" "obscurcisse" v.125 "nuit" v.126 "funeste" v.128</p> <p>"trouble" v.130 "trembles" v.131</p> <p>"ombres" v.139</p> <p>"satyre" v.145</p> <p>73 occurrences</p>	<p>"éclat" v.120 "semblable" v.122 "clair" v.123 "pâles" "perle" v.124</p> <p>"Narcisse" v.126</p> <p>"double" v.129 "limpide lame" v.130</p> <p>"visage" v.135</p> <p>"feux" v.140 "nuancée" v.141 "peindre" "onde" v.142 "étinceler" "oeil" v.143 "vierge" v.145</p> <p>"onde" "Moi" v.148</p> <p>87 occurrences</p>

	A: //ombre// /obscurité/	B: //lumière// /luminosité/
<i>Fragment N°2:</i>	<p>"fond" "mort" v.151 "songe" "Sort" v.152</p> <p>"sommeil" v.155</p> <p>"astres" v.159 "profonde" v.160 "ombre" "sous les bois" v.163</p> <p>"sombre" v.166 "mort" v.167 "perdus" v.168 "perte" "en toi" v.169</p> <p>"périt" v.171 "tremble" v.172 "sombre" v.173</p> <p>"épaisseur" v.176 "mystérieuse" v.178 "yeux fermés" v.180 "plus que" v.181 "pourpre" "obscurcit" v.182</p> <p>"meurt" v.187</p>	<p>"fontaine" (2)"eau" v.149 "pur" v.150</p> <p>"visage" v.154 "cieux" v.155 "pure" v.156 "onde" les nues" v.157 "roses" v.159 "claire" "nymphé" v.160 "jour" "elle" "peint" v.163 "eau" v.165</p> <p>"lueurs" "clairs" v.168</p> <p>"pureté" v.170</p> <p>"blanche" v.174</p> <p>"éther" v.180 "dore" v.181 "lumières" v.182 "vierge" v.186</p> <p>"fontaine" v.190 "tu mires" v.194 "jours" v.195 "onde" v.197</p>

	A: //ombre// /obscurité/	B: //lumière// /luminosité/
Fragment N°2:	<p>"ombres" v.201</p> <p>"perdus" "tombeaux" v.204 "ombre" v.205 "désespoir" v.212</p> <p>"perdus" "labyrinthe" v.218 "s"égare" v.219 "soleil" v.219 "sommeil" v.220 "songes" v.223</p> <p>"funèbre" v.225 "pleurs" "ténèbres" v.226</p> <p>"caché" v.228</p> <p>"mystérieux" v.233</p> <p>"forêt" v.238</p> <p>"meurt" v.241</p> <p>"nuit" "pleurs" "yeux clos" v.259</p> <p>44 occurrences</p>	<p>"éblouis" "beauté" "ciel" v.202 "éclat" "jour" "beaux" v.203</p> <p>"jour" v.212 "dissiper" v.223</p> <p>"soleil" v.224 "or" v.225</p> <p>"feux" "jours" v.227</p> <p>"brûle" v.230 "Narcisse" v.231</p> <p>"bien" "corps" v.235 "dorée" "idole" v.237</p> <p>"azur" v.239 "eaux" v.240 "jour" v.241 "visage" v.242 "lumière" v.243 "onde" v.245 "trésor" "miroir" v.246 "lumière" v.251 "nymphé" v.253</p> <p>"Narcisse" v.263 "mes biens" "nymphé" v.264</p> <p>59 occurrences</p>

	A: //ombre// /obscurité/	B: //lumière// /luminosité/
Fragment N°3:	<p>"profondeur" v.266 "abîme" "spécieux" v.267 "sombre" v.268 "ombre" "danger" v.271</p> <p>"morts" v.276</p> <p>"pourpre" v.279</p> <p>"soir" v.282</p> <p>"frémir" v.299 "frissonner" "désordre" "ombres" v.300 "aveugle" "sombres" v.301 "disparaît" v.302 "se perd" "forêt" v.303 "yeux noirs" "ténèbres" v.305 "rien" v.306 "mort" "soi" v.307 "reste" v.308 "consumés" "sort" "funeste" v.309 "s'abîme" "enfers" "profond" v.310</p> <p>"tremble" v.312 "frisson" "brise" v.314</p> <p>33 occurrences</p>	<p>"corps" "pur" v.265</p> <p>"ciel" "cieux" v.268</p> <p>"onde" "rose" v.273 "corps" (2) v.275</p> <p>"toi" "moi" v.277 "jour" v.279 "lueur" "rose" "émeraude" v.281</p> <p>"pur" (2) v.283 "cieux" v.284 "nymphe" v.286 "yeux" v.287 "forme" "claire" v.288 "pur" v.290 "corps" (2) v.293 "moi-même" "onde" v.298</p> <p>"jour" "pâle" v.308 "jours" v.309</p> <p>"corps" v.311</p> <p>"Narcisse" v.314</p> <p>33 occurrences</p>

Tableau N°2								
Occurrence des isotopies spécifiques: récurrences sémiques								
	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
<i>Fragment N° 1:</i>								
tu	1		1		1		1	
brilles	1				1		1	
pur (v.1)	1				1		1	
soir		1			1			1
source (v.2)	1		1				1	
troublerai	1		1		1			1
onde	1				1	1	1	1
mystérieuse (v.6)		1			1		1	1
nymphes	1		1			1		1
dormir (v.7)		1						
toutes (v.8)	1		1			1		1
ombres (v.9)		1			1		1	1
napée (v.10)	1		1			1		1
rompre	1		1			1		1
dormant (v.11)								1
sommeil (v.12)		1						1
visage	1		1			1		1
songe (v.14)		1			1		1	
sommeil		1						1
nymphes	1		1			1		1
ciel (v.16)					1		1	1
rêvez (2)					1		1	1
fontaines (v.17)	1		1			1		1
confuse (v.20)		1						1
regards	1							1
ignorants (v.21)		1						1
larmes (v.22)	1				1	1		1
visage	1		1			1		1
pleurs (v.23)	1				1	1		1
incorruptible (v.25)					1			1
nymphes (v.26)	1		1			1		1
reflet	1				1	1		1
désordre (v.28)		1	1					1
Eaux	1				1		1	1
profondes (v.29)		1	1				1	1
échos		1			1		1	1
ondes (v.30)	1				1	1		1
pur (v.34)	1				1	1		1

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
sources	1		1		1		1	
soir (v.35)		1		1				1
nuits		1		1				1
ombre (v.37)		1		1		1		1
lune	1		1					1
perfide		1		1				1
miroir (v.38)	1		1		1		1	
secrets		1		1		1		1
fontaine	1		1			1	1	
éteinte (v.39)			1			1		1
secrets (v.40)		1		1		1		1
soir (v.42)		1		1				1
nuit		1		1				1
chair (v.43)	1		1		1		1	
conspire (v.47)			1			1		1
jour (v.48)	1			1			1	
rose (v.49)	1		1				1	
brûlante (v.50)			1		1		1	
trésors (v.51)	1		1		1		1	
empourprent	1			1				1
mort (v.52)		1		1				1
or (v.53)	1		1		1		1	
s'éteindre		1	1					1
songe		1		1				1
soir (v.55)		1		1				1
onde (2)	1			1	1		1	
lustre (v.58)	1			1	1		1	1
cygne (v.59)	1		1		1		1	
onde (v.60)	1			1	1	1	1	1
perdus (v.61)		1	1			1		1
sombre		1		1		1		1
clair	1			1			1	
tombeau (v.62)	1		1			1		1
découvre (v.63)			1			1		1
opaque		1		1		1		1
dort		1			1			1
clarté (v.64)	1			1	1		1	
corps (v.65)	1		1		1		1	
vainqueur			1				1	
ombre		1		1		1		1
corps (v.66)	1		1		1		1	
forêt		1	1			1		1
épaisseur		1	1			1		1
panique (v.67)		1		1		1		1
nuit (v.68)		1		1				1

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
chair	1		1		1		1	
lumineuse (v.70)	1			1	1		1	
eaux (v.71)	1			1	1		1	
éclat	1			1	1		1	
fatal		1		1		1		1
pur (v.72)	1			1			1	
fontaine (v.73)	1		1		1		1	
mortel		1		1				1
azur (v.74)	1			1		1	1	
noirs (v.75)	1			1				1
profondeur (2)			1			1		1
songes (v.76)		1		1				1
corps (v.79)	1		1		1		1	
sombres (v.80)		1		1				1
veille (v.81)	1					1	1	
cherchez			1			1		
vous		1	1			1		1
cieux (v.82)	1			1		1	1	
malheur				1				1
merveille (v.83)	1		1				1	
fontaine	1		1		1		1	
corps (v.84)	1		1		1		1	
regards (v.85)	1						1	
éclat (v.88)	1			1	1		1	
cristal (v.90)	1		1		1		1	
onde (v.92)	1			1	1		1	1
Echo (v.94)		1		1		1		1
eaux (v.97)	1			1	1		1	
antres		1	1			1		1
profonde (v.100)		1				1		1
ombre		1		1		1		1
meurt (v.101)		1						1
or léger (v.104)	1		1		1		1	
secrets (v.106)		1		1		1		1
cieux (v.108)	1			1		1	1	
forêts (v.110)		1	1			1		1
lueur	1		1		1		1	
ambiguë (v.111)		1		1				1
un reste		1			1			1
jour (v.112)	1			1	1		1	
pâle	1			1	1		1	1
eau	1			1	1			1
triste (v.113)				1	1			1
démon (v.114)			1		1			1
corps	1		1		1		1	

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
lune	1		1		1			1
rosée (v.115)			1		1		1	
or (v.118)	1		1		1		1	
captif (v.119)	1		1		1			1
échos		1		1		1		1
éclat (v.120)	1			1			1	
semblable (v.122)	1		1		1		1	
clair (v.123)	1			1	1		1	
pâles	1			1	1		1	
perle (v.124)	1		1		1		1	
ombre		1		1				1
obscurcisse (v.125)		1		1				1
nuit		1		1				1
Narcisse (v.126)	1		1		1		1	
funeste (v.128)				1				1
double	1		1		1		1	
limpide (v.129)	1			1	1		1	
trouble (v.130)		1	1	1	1			1
trembles (v.131)		1	1	1	1			1
visage (v.135)	1		1		1		1	
ombres (v.139)		1		1		1		1
feux (v.140)	1		1				1	
nuancée (v.141)	1			1			1	
peindre	1		1					
onde (v.142)	1			1	1		1	
étinceler	1		1				1	
oeil (v.143)	1		1				1	
vierge	1		1				1	
satyre (v.145)	1		1			1		1
onde	1			1	1		1	
Moi (v.148)	1		1		1		1	
<i>Fragment N° 2:</i>								
fontaine (2)	1		1		1	1	1	
eau (v.149)	1			1	1		1	1
pur (v.150)	1			1	1		1	
fond		1	1			1	1	1
mort (v.151)		1		1		1	1	1
songe		1		1		1		1
Sort (v.152)				1			1	1
visage (v.154)	1		1		1			
sommeil		1					1	1
cieux (v.155)	1			1			1	
pure (v.156)	1			1	1		1	
onde	1			1	1		1	

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
les nues (v.157)	1			1		1	1	
astres	1		1			1	1	
roses (v.159)	1		1		1		1	
claire	1			1	1		1	
profonde		1	1			1		1
nymphes (v.160)	1		1		1		1	
ombre		1		1		1		1
jour	1			1			1	
elle	1		1				1	
peint	1		1				1	
sous les bois (v.163)		1	1			1		1
eau (v.165)	1			1			1	1
sombre (v.166)		1		1		1		1
mort (v.167)		1		1		1		1
lueurs	1		1			1		1
clairs	1			1		1	1	
perdus (v.168)		1	1			1		1
en toi (v.169)		1	1			1		1
pureté (v.170)	1			1	1		1	
périt (v.171)		1	1					1
tremble (v.172)		1	1		1			1
sombre (v.173)		1		1				1
blanche (v.174)	1			1			1	
épaisseur (v.176)		1	1			1		1
mystérieuse (v.178)		1		1		1		1
yeux fermés		1	1					1
éther (v.180)	1			1		1	1	
plus que		1						1
dore (v.181)	1			1			1	
pourpre	1	1		1				1
obscurcit		1		1				1
lumières (v.182)	1			1	1		1	
vierge (v.186)				1			1	
meurt (v.187)		1						1
fontaine (v.190)	1		1		1		1	
tu mires (v.194)	1			1	1		1	
jours (v.195)				1			1	
onde (v.197)	1			1	1		1	
ombres (v.201)		1		1		1		1
éblouis	1	1		1			1	
beauté	1			1			1	
ciel (v.202)	1			1		1	1	
éclat	1			1			1	
jours				1			1	
beaux (v.203)	1			1			1	

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
perdus		1	1			1		1
tombeaux (v.204)	1		1			1		1
ombre (v.205)	1			1		1		1
jour	1			1			1	
désespoir (v.212)				1				1
perdus		1	1			1		1
labyrinthe (v.218)		1	1			1		1
s'égare		1	1			1		1
soleil (v.219)	1		1				1	
sommeil (v.220)		1						1
dissiper	1			1			1	
songes (v.223)		1		1				1
soleil (v.224)	1		1				1	
or	1		1		1		1	
funèbres (v.225)				1				1
pleurs	1			1				1
ténèbres (v.226)		1		1		1		1
feux	1		1				1	
jour (v.227)	1			1			1	
caché (v.228)		1	1			1		1
brûle (v.230)	1		1			1	1	
Narcisse (v.231)	1		1		1		1	
mystérieux (v.233)		1		1		1		1
mon bien	1		1				1	
corps (v.235)	1		1		1		1	
dorée	1			1	1		1	
idole (v.237)	1		1		1		1	
forêt (v.238)		1	1			1		1
azur (v.239)	1			1		1	1	
eaux (v.240)	1			1	1		1	
jour	1			1			1	
meurt (v.241)	1							1
visage (v.242)	1		1		1		1	
lumière (v.243)	1			1	1		1	
onde (v.245)	1			1	1		1	
trésor	1		1		1		1	
miroir (v.246)	1		1		1		1	
voir (v.247)	1				1		1	
lumière (v.251)	1			1	1		1	
nymphes (v.253)	1		1		1		1	
nuit		1		1				1
pleurs				1				1
yeux clos (v.259)		1	1					1
Narcisse (v.263)	1		1		1		1	
mes biens	1		1				1	

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
nymphé (v.264)	1		1		1		1	
<i>Fragment N° 3:</i>								
corps	1		1		1		1	
pur (v.265)	1			1	1		1	
profondeur (v.266)		1	1			1		1
abîme		1	1			1		1
spécieux (v.267)	1			1		1		1
ciel	1			1		1	1	
sombre		1		1		1		1
cieux (v.268)	1			1		1	1	
ombre		1		1				1
danger (v.271)			1					1
onde	1			1	1		1	
rose (v.273)	1		1		1		1	
corps (2) (v.275)	1		1		1		1	
morts (v.276)		1	1			1		1
toi	1			1	1		1	
moi (v.277)	1			1	1		1	
pourpre	1	1		1				1
jour (v.279)	1			1			1	
lueur	1			1			1	
rose	1		1				1	
émeraude (v.281)	1		1				1	
soir (v.282)		1		1				1
pur (2) (v.283)	1			1			1	
cieux (v.284)	1			1		1	1	
nymphé (v.286)	1		1		1	1	1	
yeux (v.287)	1		1				1	
forme	1			1			1	
claire (v.288)	1			1	1		1	
pur (v.290)	1			1	1		1	
corps (2) (v.293)	1		1		1		1	
moi-même	1		1		1		1	
onde (v.298)	1			1	1		1	
frémir (v.299)		1	1	1	1			1
frissonner		1	1	1	1			1
désordre		1	1	1				1
ombres (v.300)		1		1				1
aveugle		1	1			1		1
sombres (v.301)		1		1		1		1
disparaît (v.302)		1	1			1		1
se perd		1	1			1		1
forêt (v.303)		1	1			1		1
yeux noirs	1		1					1

	/VIS/	/non-VIS/	/MAT/	/non-MAT/	/SURF/	/PROF/	/PUR/	/MORT/
ténèbres (v.305)		1		1		1		1
rien (v.306)		1		1		1		1
mort		1		1				1
soi (v.307)		1		1				
jour				1			1	
pâle	1			1				1
reste (v.308)		1						1
jours				1			1	
consommés		1	1					1
sort				1				1
funeste (v.309)		1		1		1		1
s'abîme		1	1			1		1
enfers		1	1			1		1
profond (v.310)		1	1			1		1
corps (v.311)	1		1		1		1	
tremble (v.312)		1	1	1	1			1
frisson		1	1	1	1			1
brise		1	1	1	1			1
Narcisse (v.314)	1		1	1	1		1	
<i>Effectifs (I):</i>	89	54	69	80	71	42	87	74
<i>Densité:</i>	0.6	0.36	0.47	0.54	0.48	0.28	0.59	0.5
<i>Effectifs (II):</i>	63	35	42	55	31	32	63	45
<i>Densité:</i>	0.55	0.3	0.37	0.48	0.27	0.28	0.55	0.39
<i>Effectifs (III):</i>	29	29	30	37	20	20	27	33
<i>Densité:</i>	0.59	0.59	0.61	0.76	0.41	0.41	0.55	0.67
<i>Effectifs totaux:</i>	181	118	141	172	122	94	177	152
<i>Densité moyenne:</i>	0.58	0.42	0.48	0.59	0.39	0.32	0.56	0.52

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Valéry :

- VALÉRY, Paul. *Cahiers 1894-1914. Édition intégrale*, 6 vols., sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1987-1997 (Tome 1, 1987, 489 p. ; tome 2, 1988, 382 p. ; tome 3, préface de Jean Starobinski, 1990, 668 p. ; sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, tome 4 [1900-1901], préface de Jean Bernard, 1992, 494 p. ; tome 5 [1902-1903], 1994, 493 p. ; tome 6 [1903-1904], 1997, 302 p.)
- VALÉRY, Paul. *Cahiers*, 2 vols., sous la dir. de Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974 (Tome 1, 1973, n° 242, xxxix-1495 p. ; tome 2, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, 1974, n° 254, 1757 p.)
- VALÉRY, Paul. *Cahiers. Reproduction facsimilée des manuscrits*, 29 vols., préface de Louis de Broglie, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1957-1961 (Tome 1, 1894-1900 ; tome 2, 1900-1902 ; tome 3, 1903-1906 ; tome 4, 1906-1913 ; tome 5, 1913-1916 ; tome 6, 1916-1918 ; tome 7, 1918-1921 ; tome 8, 1921-1922 ; tome 9, 1922-1924 ; tome 10, 1924-1925 ; tome 11, 1925-1926 ; tome 12, 1926-1928 ; tome 13, 1928-1929 ; tome 14, 1929-1931 ; tome 15, 1931-1932 ; tome 16, 1932-1933 ; tome 17, 1933-1935 ; tome 18, 1935-1936 ; tome 19, 1936-1937 ; tome 20, 1937-1938 ; tome 21, 1938-1939 ; tome 22, 1939-1940 ; tome 23, 1940 ; tome 24, 1940-1941 ; tome 25, 1941-42 ; tome 26, 1942-1943 ; tome 27, 1943 ; tome 28, 1943-1944 ; tome 29, 1944-1945).
- VALÉRY, Paul. *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, 251 p.
- VALÉRY, Paul. *Œuvres*, 2 vols., sous la dir. de Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957-1960 (Tome 1, avec Agathe Rouart-Valéry, n° 127, 1957, 1807 p. ; tome 2, n° 148, 1993 [1960], 1726 p.).
- VALÉRY, Paul. *Poésies*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1988 [1929 ; 1966], 211 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété*, Paris, Gallimard-Nouvelle revue française, 1924, 252 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété II*, Paris, Gallimard-Nouvelle revue française, 1930, 271 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété III*, Paris, Gallimard-Nouvelle revue française, 1936, 286 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété IV*, Paris, Gallimard-Nouvelle revue française, 1938, 265 p.
- VALÉRY, Paul. *Variété V*, Paris, Gallimard-Nouvelle revue française, 1945, 325 p.
- VALÉRY, Paul. *Vues*, préface de Claude Launay, Paris, La Table ronde, coll. La Petite vermillon, n° 20, 1993 [1948], 407 p.
- VALÉRY, Paul et André GIDE. *André Gide — Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, sous la dir. de Robert Mallet, Paris, Gallimard, 1955, 558 p.
- VALÉRY, Paul et Gustave FOURMENT. *Correspondance Fourment-Valéry*, sous la dir. d'Octave Nadal, Paris, Gallimard, 1957, 268 p.

2. Études et monographies

- AIGRISSE, Gilberte. *Psychanalyse de Paul Valéry*, Paris, Presses universitaires de France, 1964, 323 p.
- ALAIN [Émile Chartier]. *Charmes, poèmes de Paul Valéry commentés par Alain*, Paris, Gallimard, 1952 [1929], 219 p.
- ALAIN [Émile Chartier]. *La Jeune Parque, poème de Paul Valéry commenté par Alain*, Paris, Gallimard, 1936, 76 p.
- BASTET, Ned. *La symbolique des images dans l'œuvre poétique de Paul Valéry*, Aix-en-Provence, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, coll. Travaux et mémoires, n° 24, 1962, 171 p.
- BÉMOL, Maurice. *Paul Valéry*, Paris, Les Belles lettres, coll. Histoire et littérature françaises, 1974 [1949], 454 p.
- BÉMOL, Maurice. *La méthode critique de Paul Valéry*, Paris, Les belles lettres, 1950, 174 p.
- BÉMOL, Maurice. *La Parque et le serpent. Essai sur les formes et les mythes*, Paris, Les Belles lettres, 1955, 124 p.
- BERGERON, Léandre. *Le son et le sens dans quelques poèmes de Charmes de Paul Valéry*, Gap, Ophrys, coll. Université d'Aix-Marseille-Faculté d'Aix-en-Provence, n° 39, 1963, 175 p.
- BERNE-JOFFROY, André. *Valéry*, Paris, Gallimard, coll. La bibliothèque idéale, 1966, 314 p.
- BOUVERESSE, Jacques. *La philosophie d'un anti-philosophe. Paul Valéry. The Zaharoff Lecture for 1992-3*, Oxford, Clarendon Press, 1993, 32 p.
- BOYMAN, Anne. *Lecture du Narcisse : sémiotique du texte de Valéry*, Toronto, Didier, coll. 3 L, n° 6, 1982, 116 p.
- CAMPBELL, Grace. *La synphore dans « La Jeune Parque » de Paul Valéry*, University of Miss., coll. Romance Monographs, 65 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. *Valéry et le moi — des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, 405 p.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre. *La Jeune Parque ou la tentation de construire l'architecture secrète du poème*, préface de Huguette Laurenti, Paris, Librairie Minard, coll. La thésothèque, n° 25, 1992, 141 p.
- CHISOLM, Alan Rowland. *An Approach to M. Valéry's « La Jeune Parque »*, Melbourne, Melbourne University Press, 1938, 66 p.
- COHEN, Gustave. *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933, 111 p.
- CORDES, Klaus. *Das Sonnett « L'abeille » von Paul Valéry* [Thèse de doctorat d'état soutenue devant l'Université de Westphalie], Münster, Romanische Philologie, 1974, 222 p.
- CROW, Christine. *Paul Valéry and the Poetry of Voice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, xviii-302 p.
- DECKER, Henry W. *Pure Poetry, 1925-1930 : Theory and Debate in France*, Berkeley, University of California Press, 1962, viii-131 p.

- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. *Essai sur « La Jeune Parque » de Paul Valéry*, Bruxelles, L'Écran du monde, 1947, 87 p.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. *Études pour un Paul Valéry*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964, 247 p.
- FABUREAU, Hubert. *Paul Valéry*, Paris, Nouvelle revue critique, 1937, p.
- FAIVRE, Jean-Luc. *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris, Minard, 1975, coll. Thèmes et mythes, n° 13, 151 p.
- FRANKLIN, Ursula. *The Broken Angel. Myth and Method in Valéry*, Chapel Hill [Caroline du Nord], Department of Romance Languages, 1984, 137 p.
- FRANKLIN, Ursula. *The Rhetoric of Valéry's Prose « Aubades »*, Toronto, University of Toronto Press, 1978, 154 p.
- GAËDE, Édouard. *Nietzsche et Valéry. Essai sur la comédie de l'esprit*, Paris, Gallimard, 1962, 504 p.
- GHEORGHE, Ion. *Les images du poète et de la poésie dans l'œuvre de Valéry*, préface de Huguette Laurenti, Paris, Lettres modernes-Minard, coll. Langues et styles, 1977, 113 p.
- GLAUSER, Alfred Charles. *Le poème-symbole de Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967, 223 p.
- GUIRAUD, Pierre. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Étude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1953, 239 p.
- HENRY, Albert. *Langage et poésie chez Paul Valéry*, Paris, Mercure de France, 1952, 174 p.
- HYTIER, Jean. *La poétique de Valéry*, Paris, Armand Colin, 1970 [1953], 312 p.
- INCE, Walter N. *The Poetic Theory of Paul Valéry - Inspiration and Technique*, Leicester, Leicester University Press, 1961, ix-187 p.
- JALLAT, Jeannine. *Introduction aux figures valéryennes*, Pise, Pacini, 1982, 421 p.
- JARRETY, Michel. *Paul Valéry*, Paris, Hachette Université, coll. Portraits littéraires, 1992, 256 p.
- JARRETY, Michel. *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Écrivains, 1991, 464 p.
- KAO, Shushi Marie-Louise. *Stratégies du langage poétique dans "La Jeune Parque" de Valéry*, New Haven, Yale University Press, 1979, 204 p. [Thèse de doctorat. DAI, XL, 1979-1980, 3341A]
- KAO, Shushi. *Lire Valéry*, Paris, José Corti, 1985, 213 p.
- KÖHLER, Hartmut. *Poésie et profondeur sémantique dans « La Jeune Parque » de Paul Valéry*, Nancy, Idoux, 1965, viii-48 p.
- KÖHLER, Hartmut. *Poésie et connaissance. L'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, traduit par Colette Kowalski, Paris, Klincksieck, 1985, 355 p.
- LA ROCHEFOUCAULD, Edmée, duchesse de. *En lisant les Cahiers de Valéry*, 3 vols., Paris, Mercure de France, coll. Ivoire, 1986 [1964] (Tome 1, I-X (1894-1925). *Des années*

obscures à l'Académie française, 214 p. Tome 2, *XI-XX (1925-1938) De l'Académie française au Collège de France*, 239 p. Tome 3, *XXI-XXIX (1938-1945) Les sept dernières années*, 270 p.)

- LANTONNET, Évelyne. *La théorie de la forme chez Valéry*, Paris, Université de Paris X, Thèse de doctorat de troisième cycle, 1977, 248 p.
- LAURENTI, Huguetta. *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973, 539 p.
- LAURETTE, Pierre. *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, coll. Études littéraires, 1967, 196 p.
- LAUSBERG, Heinrich. *Das Sonnett « Les Grenades » von Paul Valéry*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1971, 224 p.
- LAWLER, James R. *Form and Meaning in Valéry's "Le cimetière marin"*, Melbourne, Melbourne University Press, 1960, 41 p.
- LAWLER, James R. *Lecture de Valéry. Une étude de Charmes*, Paris, Presses universitaires de France, 1963, 271 p.
- LAWLER, James R. *The Poet as Analyst. Essays on Paul Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1974, xiv-353 p. [Collection d'essais précédemment publiés].
- LAZARIDÈS, Alexandre. *Valéry : pour une poétique du dialogue*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1978, 258 p.
- LIVNI, Abraham. *La recherche du dieu chez Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1978, 508 p.
- LÖWITH, Karl. *Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, coll. Kleine Vandenhoeck, 1971, 154 p.
- LUSSY, Florence de. *L'univers formel de la poésie chez Valéry, ou la recherche d'une morphologie généralisée (Archives des lettres modernes, n° 226)*, Paris, Minard, coll. Archives Paul Valéry, n° 7, 1987, 68 p.
- LUSSY, Florence de. *La genèse de « La Jeune Parque » de Paul Valéry. Essai de chronologie*, Paris, Minard, coll. Lettres modernes, coll. Bibliothèque Paul Valéry, n° 3, 1975, 175 p.
- MARCEL, Raymond. *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1964 [1946], 167 p.
- MARTIN DEL CAMPO, Angeline. *Les problèmes du langage chez Valéry d'après les Cahiers*, Montpellier, Université de Montpellier, 1968, 134 p.
- MAURER, Karl. *Interpretationen zur späteren Lyrik Paul Valérys*, Munich, Lehnen, 1954, 252 p.
- MONDOR, Henri. *L'heureuse rencontre de Valéry et Mallarmé*, Lausanne, Guilde du livre, 1947, 123 p.
- NADAL, Octave (sous la dir. de). *La Jeune Parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs et brouillons inédits du poème*, Paris, Club du meilleur livre, 1957, 459 p. (Réédité chez : Gallimard, 1992).
- NADAL, Octave. *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, 283 p.
- OSTER, Daniel. *Monsieur Valéry*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1981, 188 p.

- PARENT, Monique. *Cohérence et résonance dans le style de Charmes de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1970, 223 p.
- PASQUINO, Andrea. *I « Cahiers » di Paul Valéry (Una scienza in forma di metaphora)*, Rome, Bulzoni, 1979, 149 p.
- PAULHAN, Jean. *Paul Valéry ou la littérature considérée comme un faux*, préface d'André Berne-Joffroy, Paris, Complexe, coll. Le Regard littéraire, 1987, 150 p.
- PEETERS, Benoît. *Paul Valéry, une vie d'écrivain ?*, Paris, Les Impressions nouvelles, 1989, 237 p.
- PHILIPPON, Michel. *Paul Valéry. Une poétique en poèmes*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. Images, 1993, 309 p.
- PICKERING, Robert. *Paul Valéry poète en prose. La prose lyrique abstraite des Cahiers*, Paris, Minard, 1983, p.
- PIETRA, Régine. *Valéry. Directions spatiales et parcours verbal*, Paris, Minard, coll. Bibliothèque des lettres modernes, n° 32, 1981, 504 p.
- PIRE, François. *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1964, 169 p.
- PRATT, Bruce. *Rompre le silence. Les premiers états de La Jeune Parque*, Paris, José Corti, 1976, 123 p.
- PRATT, Bruce. *Chant du cygne : édition critique des premiers états de La Jeune Parque*, Paris, José Corti, 1978, 231 p.
- REY, Jean-Michel. *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XX^e siècle, 1991, 185 p.
- ROBINSON, Judith. *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Paris, José Corti, 1963, 223 p.
- SARRAUTE, Nathalie. *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant. Flaubert le précurseur*, Paris, Gallimard, 1986, 91 p.
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane (études littéraires), n° 26, 1970, 202 p.
- SIGNORILE, Patricia. *Paul Valéry philosophe de l'art. L'architectonique de sa pensée à la lumière des Cahiers*, Paris, Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 1993, 252 p.
- SØRENSEN, Hans. *La poésie de Paul Valéry : étude stylistique sur « La Jeune Parque »*, Aarhus, Universitetsforlaget, 1944, 382 p.
- STIMPSON, Brian. *Paul Valéry and Music : A Study of the Techniques of Composition in Valéry's Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, xi-339 p.
- SUTCLIFFE, F. E. *La pensée de Paul Valéry*, Paris, Nizet, 1955, 191 p.
- VENETTIS, Jean. *Exégèse poétique de l'« Ébauche d'un serpent » de Paul Valéry*, Paris, La Palladienne, 1941, 54 p.

- VIRTANEN, Reino. *L'imagerie scientifique de Paul Valéry*, Paris, Vrin, coll. Essais d'art et de philosophie, 1975, 155 p.
- WALZER, Pierre-Olivier. *La poésie de Valéry*, Genève, Slatkine Reprints, 1966 [1953], 498 p.
- WUNDERLI, Peter. *Valéry saussurien. Zur linguistischen Fragestellungen bei Valéry*, Berne, Peter Lang, coll. Studia romanica et linguistica, n° 4, 158 p.
- YESCHUA, Silvio. *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Paris, Minard, coll. Bibliothèque des lettres modernes, n° 26, 1976, 207 p.
- ZILBERBERG, Claude. *Architecture, musique et langage dans "Eupalinos" de P. Valéry*, Urbino, Centro internazionale di semiotica e di linguistica. Università di Urbino, coll. Documents de travail et pré-publications, n° 176-177, 1988, 35 p.

3. Actes de colloques et recueils d'articles sur Valéry

- . « Paul Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 17 (mars 1965), p. 169-256 et p. 286-304.
- . « Paul Valéry », *L'esprit créateur*, vol. IV, n° 1 (printemps 1964), p. 1-48.
- . « Paul Valéry », *Littérature*, n° 56 (décembre 1984), 128 p.
- . « Paul Valéry », *Modern Language Notes*, n° 87, 1972.
- . « Paul Valéry », *Yale French Studies*, n° 44 (1970), 231 p.
- . « Paul Valéry », *Littérature moderne*, n° 2, Paris, Champion, 1991, 225 p.
- . « Paul Valéry : convergenze al testo », *Micromégas*, n° 27-28, Rome, Bulzoni, 1983.
- . « Paul Valéry : poétique et communication », *Cahiers du XXe siècle*, n° 11, 1979.
- . « Poétique et communication. Paul Valéry [Actes du colloque de Kiel] », Paris, Klincksieck, 1979, 261 p. (Voir ci-dessous sous : BLÜHER, Karl-Alfred et Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT).
- . *Cahiers Paul Valéry*, n° 1 (1975, « Poétique et poésie »), Paris, Gallimard, 243 p.
- . *Cultura italiana e francesca a confronto nella zona alpina. Paul Valéry, teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, 360 p.
- AUSTIN, Lloyd. *Poetic Principles and Practice : Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, 351 p.
- BARBIER, Carl P. (sous la dir. de). *Colloque Paul Valéry (Edimbourg). Amitiés de jeunesse, influences, lectures*, Paris, Nizet, 1978, 332 p.
- BELLEMIN-NOËL, Jean (sous la dir. de). *Les critiques de notre temps et Valéry*, Paris, Garnier, 1971, 191 p.
- BLÜHER, Karl-Alfred et Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT (sous la dir. de). *Cahiers du 20^e siècle publiés par la Société d'étude du 20^e siècle. Poétique et communication. Paul Valéry.*

- Colloque international de Kiel. 19-21 octobre 1977*, Paris, Klincksieck, coll. Actes, n° 11, 1979, 261 p.
- BLÜHER, Karl-Alfred (sous la dir. de). « Paul Valéry : perspectives de la réception », dans *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1, 1985, p. 5-241.
- BOURJEA, Serge et Nicole CELEYRETTE-PIETRI *et al.* (sous la dir. de). *Mélange, c'est l'esprit*, Paris, Minard, 1989, xxiii-284 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (sous la dir. de). *Lectures des premiers cahiers de Paul Valéry. Actes de la journée d'étude du 11 décembre 1982 à l'Université Paris XII*, Paris, Didier-érudition, 1983, 157 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (sous la dir. de). *Archives des lettres modernes*, n° 225 (1987. « Problèmes du langage chez Valéry. (Cahiers et œuvres, 1894-1900) »), coll. Archives Paul Valéry, n° 6, 160 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (sous la dir. de). *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, Paris, Champion, coll. Unichamp, n° 38, 1992, 195 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole et Antonia SOULEZ (sous la dir. de). *Valéry, la logique, le langage. La logique du langage dans la théorie littéraire et la philosophie de la connaissance (Journée d'étude tenue à Créteil, Université Paris XII-Val de Marne, le 29 novembre 1986)*, *Sud*, numéro hors série n° 28, 1988, 177 p.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (sous la dir. de). *Archives des lettres modernes*, n° 225 (*Problèmes du langage chez Valéry [Cahiers et œuvres, 1894-1900]*), Paris, Lettres modernes, coll. Archives Paul Valéry, n° 6, 1987, 159 p.
- COLESANTI, Massimo (sous la dir. de). « Paul Valéry. Convergenze al testo [Rome, 23-25 mai 1983] », dans *Micromégas*, vol. X, n° 2-3 (mai-déc. 1983), 293 p.
- EIGELDINGER, Marc (sous la dir. de). *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, Neuchâtel, À la baconnière, 1946, 238 p.
- FOWLIE, Wallace (sous la dir. de). « Paul Valéry », dans *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 210-327.
- GIAVERI, Maria Teresa (sous la dir. de). « "Cahiers" di Paul Valéry », *Nuova Corrente*, n° 96 (juillet-décembre 1985), p. 261-510.
- HYTIER, Jean. *Questions de littérature. Études valéryennes et autres*, Genève, Droz, 1967, 232 p.
- JARRETY, Michel *et al.* (sous la dir. de). *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, 244 p.
- LAURENTI, Huguette (sous la dir. de). *Revue des lettres modernes*, n° 413-418 (1974. *Lectures de « Charmes »*), Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 1, 223 p.
- LAURENTI, Huguette (sous la dir. de). *Revue des lettres modernes*, n° 498-503 (1977. *Recherches sur « La Jeune Parque »*), Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 2, 198 p.
- LAURENTI, Huguette (sous la dir. de). *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979. *Approche du « Système »*), Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 3, 221 p.
- LEFÈVRE, Frédéric (sous la dir. de). *Entretiens avec Paul Valéry*, préface de Henri Bremond, Paris, Le Livre, coll. essais et curiosités littéraires, 1926, 376 p.

- LEVAILLANT, Jean (sous la dir. de). *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, 287 p.
- MOUOTTE, Daniel (sous la dir. de). *Entretiens sur Paul Valéry. Actes du colloque de Montpellier des 16 et 17 octobre 1971*, Paris, Presses universitaires de France, 1972, 195 p.
- NOULET, Émilie (sous la dir. de). *Paul Valéry. Études*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1951 [1939], 198 p.
- NOULET-CARNER, Émilie (sous la dir. de). *Entretiens sur Paul Valéry (Actes du colloque du 2 au 11 septembre 1965 à Cérisy-la-Salle)*, Paris, Mouton, coll. Décades du Centre culturel international de Cérisy-la-Salle, n° 7, 1968, 415 p.
- PARENT, Monique, et Jean LEVAILLANT (sous la dir. de). *Paul Valéry contemporain. Colloques organisés en novembre 1971 par le Centre national de la Recherche scientifique et le Centre de philologie et de littératures romanes de l'Université des Sciences humaines de Strasbourg*, Paris, Klincksieck, coll. Actes et colloques, n° 12, 1974, viii, 404 p.
- PIERROT, Jean (sous la dir. de). *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, n° 200, 1995, 64 p.
- RAYMOND, Marcel (sous la dir. de). *Paul Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1946, 141 p.
- ROBINSON, Judith (sous la dir. de). « Paul Valéry, 1871-1971 », dans *Australian Journal of French Studies*, vol. VIII, n° 2 (mai-août 1971), p. 101-242.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith (sous la dir. de). *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, 299 p.
- VANNIER, Bernard (sous la dir. de). « Paul Valéry », dans *Modern Language Notes*, n° 87 (1972), p. 539-681.
- VILLANI, Sergio (sous la dir. de). *Paul Valéry : vers anciens et poétique des Cahiers* [Actes du colloque à l'Université de York en mars 1992], Woodbridge [Ontario], Albion Press, 1993, 246 p.

4. Articles sur Valéry

- AGOSTI, Stefano. « Anagrammatismo e anasemie nella "Jeune Parque" », *Sigma*, vol. XIII, n° 2-3 (1980), p. 219-237.
- AIGRISSE, Gilberte. « "La Jeune Parque" de Paul Valéry à la lumière de la psychanalyse [suivi d'une discussion] », dans *Entretiens sur l'art et la psychanalyse*, sous la dir. d'André Berge, Anne Clancier, Paul Ricœur et al., Paris, Mouton, coll. Décades du Centre culturel international de Cérisy-la-Salle, n° 6, 1968, p. 269-294.
- AJAC, Bernard. « La poétique valéryenne. Le fond et la forme », *Littérature*, vol. XIII, n° 51 (octobre 1983), p. 104-119.
- ALLAIN-CASTRILLO, Monique. « Euterpe évasive ou les relations inachevées de Paul Valéry avec la musique », *Bulletin des études valéryennes*, n° 38 (mars 1985), p. 27-49.

- ANDERSON, Kirsteen. « Valéry and Narcissus. Reflections on Auditive Consciousness », dans *Myth and Legend in French Literature. Essays in Honor of A. J. Steele*, sous la dir. de Keith Aspley, David Bellos et Peter Sharratt, Londres, Modern Humanities Research Association, 1982, p. 184-209.
- ANIS, Jacques. « Les réécritures et la signifiante dans les brouillons de poèmes de Valéry », *Texte*, n° 7 (1988), p. 171-188.
- AQUIEN, Michèle. « Les prémisses d'une théorie de l'image poétique dans les *Cahiers* (1897-1902) », dans *Paul Valéry : vers anciens et poétique des Cahiers*, sous la dir. de Sergio Villani, Woodbridge, Albion Press, 1993, p. 113-133.
- AUDEN, Wystan Hugh. « Valéry : l'homme d'esprit », *Hudson Review*, n° 22 (1969), p. 425-432.
- AUSTIN, Lloyd James. « Paul Valéry compose "Le cimetière marin" », *Mercure de France*, n° 317 (janvier-avril 1953), p. 577-608, et n° 318 (mai-août 1953), p. 47-72.
- AUSTIN, Lloyd J. « Les moyens du mystère chez Mallarmé et Valéry », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 15 (1963), p. 103-117.
- AUSTIN, Lloyd. « Valéry's Views on Literature », dans *Poetic Principles and Practice : Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 [1971], p. 270-287.
- AUSTIN, Lloyd. « Modulation and Movement in Valéry's Verse », dans *Poetic Principles and Practice : Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 [1971], p. 254-269.
- AUSTIN, Lloyd James. « The Negative Plane Tree », *L'Esprit créateur*, n° 4 (1964), p. 3-10 (Repris dans *Poetic Principles and Practice : Occasional Papers on Baudelaire, Mallarmé and Valéry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 246-253).
- BAEHR, Rudolph. « Paul Valéry, "La Fileuse" : Metapoesie oder Genrebild ? », dans *Romanische Literaturbeziehungen im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Franz Rauhut zum 85*, sous la dir. d'Angel San-Miguel et al., Tübingen, Gunter Narr, 1985, p. 1-8.
- BALAKIAN, Anna. « A Post-Symbolist Reading of Paul Valéry », dans *International Perspectives in Comparative Literature : Essays in Honor of Charles Dedeyan*, sous la dir. de Virginia Shaddy et Werner Friedrich, Lewiston [New York], Mellen, 1991, p. 121-134.
- BALCON, J[ean]. « Ombre et lumière dans *Charmes* », *L'information littéraire*, n° 18 (janvier-février 1967), p. 148-156.
- BASTET, Ned, et al. « Approche du système. Table ronde », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 177-206.
- BASTET, Ned. « Langage et fracture chez Valéry », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 75-92.
- BASTET, Ned. « Œuvre ouverte et œuvre fermée chez Valéry », dans *Littérature grecque, latine, française*, Monaco, Minard-Lettres modernes, coll. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, n° 2, 1967, p. 103-119.
- BASTET, Ned. « Valéry et la voix poétique », *Approches. Essais sur la poésie moderne de langue française*, sous la dir. de Jean Onimus, Nice, Les belles lettres, coll. Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Nice, n° 15, 1971, p. 41-50.

- BAUMANN, Günter. « Bibliographie zur Thematik : Valéry und die "critique génétique" », *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes*, n° 6 (1993), p. 84-92.
- BAUMANN, Günter, Karl A. BLÜHER et Jürgen SCHMIDT-RADEFELDT, « Wozu genetische Textkritik bei Valéry ? », *Forschungen zu Paul Valéry. Recherches valéryennes*, n° 6 (1993), p. 1-16.
- BEEKER, Jon. « Symbolism of Ternary Structures in Valéry's *Charmes* », *Kentucky Romance Quarterly* [Lexington], vol. XXIV, n° 4 (1977), p. 441-448.
- BÉLAVAL, Yvon. « La fuite vers l'objectivité chez Paul Valéry », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 39-55.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. « En marge des premiers "Narcisse" de Valéry : l'en-jeu et le hors-jeu du texte », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. LXX, n° 5-6 (septembre-décembre 1970), p. 975-991.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. « Le narcissisme des "Narcisses" (Valéry) », *Littérature*, n° 6 (1972), p. 35-55.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : "Été" de Valéry », dans *Essais de critique génétique*, sous la dir. de Louis Hay, Paris, Flammarion, coll. Textes et manuscrits, 1979, p. 103-149.
- BENDA, Julien. « Conceptions de la vérité chez Proust, Valéry », dans *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*, Paris, U.G.E, coll. 10/18, p. 137-145.
- BERNE-JOFFROY, André. « Valéry et les philosophes », *Revue de métaphysique et de morale*, vol. CXIV, n° 1-4 (janvier-décembre 1959), p. 72-95.
- BIGONGIARI, Piero. « Valéry, "sens des signes" e "conservation de l'instable" », *Nuova corrente*, n° 32 (1985), p. 381-412.
- BLÜHER, Karl Alfred. « "Univers musical" et "univers poétique". La terminologie musicale dans la théorie littéraire de Valéry », *Revue des lettres modernes*, n° 791-796 (1987, « Musique et architecture »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 5, p. 11-43.
- BONNEFOY, Yves. « Paul Valéry », dans *L'improbable*, Paris, Mercure de France, 1959, p. 135-146 (Repris de *Lettres nouvelles*, n° 62-66 (juillet-décembre 1958), p. 234-239).
- BOURJEA, Serge. « L'Ombre majuscule. Une exégèse de "La ceinture" », *Revue des lettres modernes*, n° 413-418 (1974, « Lectures de "Charmes" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 1, p. 121-145.
- BOURJEA, Serge. « La comminution valéryenne », *Poétique*, vol. XVI, n° 62 (avril 1985), p. 159-178.
- BOURJEA, Serge. « Littoral/littéral valéryen », *Poétique*, vol. XVII, n° 67 (septembre 1986), p. 281-300.
- BOURJEA, Serge. « Valéry, "La défiance des langages" », dans *Les mots, le langage dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, sous la dir. d'André Séailles, Paris, Carbonnel, 1987, p. 43-53.
- BOURJEA, Serge. « "Je viens, absent, de dessiner ceci" », *Poétique*, vol. XIX, n° 73 (février 1988), p. 71-82.

- BOURJEA, Serge. « Vers/ver », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XV, n° 47 (mars 1988), p. 99-116.
- BOURJEA, Serge. « "Là marche la mer" : lecture d'un prélude valéryen », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XV, n° 48-49 (novembre 1988), p. 47-65 (Repris de : *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französische, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, sous la dir. d'Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 183-195).
- BOURJEA, Serge. « Une pensée de la complexité », dans *Mélange c'est l'esprit*, Paris, Minard, 1989, p. 31-51.
- BOURJEA, Serge. « Valéry : l'autre poétique », *Études françaises*, n° (hiver 1993), p. 17-41.
- BOUVERESSE, Jacques. « Valéry, le langage et la logique », dans *Fonctions de l'esprit : treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson, Paris, Hermann, 1983, p. 233-253.
- BURGOS, Jean. « Entre la présence et l'absence. Sur quelques paradoxes de la poétique valéryenne », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XI, n° 36 (juin 1984), p. 23-29.
- CABANIS, Pierre. « Explication de texte. Printemps valéryen », *Humanités*, vol. XVI, n° 157 (avril 1973), p. 5-11.
- CAZEAULT, Louise. « La notion de fonction dans le Système de 1900 », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 83-100.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Métamorphoses de Narcisse », *Revue des lettres modernes*, n° 413-418 (1974, « Lectures de "Charmes" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 1, p. 9-28.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Le jeu du Je », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 11-25.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Le con(mp)te comp(n)te », *Littérature*, n° 28 (décembre 1977), p. 100-114.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Une méthode à la Descartes : Le "langage absolu" », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 157-176.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « L'écriture et la voix », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, 1979, p. 207-227.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Le roman de la statue. Le sujet de l'énonciation d'après les fragments inédits de Valéry », dans *Les sujets de l'écriture*, sous la dir. de Jean Decottignies, Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 229-260.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « L'esprit et l'idée fixe », *Revue des lettres modernes*, n° 659-663 (1983, « Le pouvoir de l'esprit »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 4, p. 25-50.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « La psychanalyse et le cas Valéry », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984), p. 103-126.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « L'autobiographie spirituelle », *Littérature*, n° 56 (décembre 1984), p. 3-22.

- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Le bricolage du poète. Travail du vers dans les manuscrits de Valéry », dans *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, sous la dir. de Almuth Grésillon et Michaël Werner, Paris, Minard, 1985, p. 93-105.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Histoire d'un texte : manuscrits et éditions », *Nuova corrente*, n° 96 (juillet 1985, « Cahiers » di Paul Valéry), p. 285-306.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Rythme et symétrie », *Revue des lettres modernes*, n° 791-796 (1987, « Musique et architecture »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 5, p. 45-75.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « La quête de l'œuvre en prose », *Sud* (1988, « Valéry, la logique, le langage »), p. 157-174.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « Les carnets inédits de Valéry », dans *Carnets d'écrivains 1*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, coll. Textes et manuscrits, 1990, p. 119-129.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. « La jeunesse de Monsieur Teste », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 43-52.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole et Huguette LAURENTI. « L'écriture en acte », dans *Écriture et génétique textuelle : Valéry à l'œuvre*, sous la dir. de Jean Levaillant, Lille, Presses universitaires de Lille, 1982, p. 27-49.
- CHARPIER, Jacques. « Un adorateur secret du néant », *Lettres nouvelles*, n° 62-66 (juillet-décembre 1958), p. 240-248.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre. « Constructions valéryennes : un motif dominant du fragment XV de "La Jeune Parque" (v. 425-464) », *Revue des lettres modernes*, n° 791-796 (1987, « Musique et architecture »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 5, p. 115-134.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre. « Deux figures de "La Jeune Parque". Une approche architecturale et musicale du texte poétique », *Bulletin des études valéryennes*, vol. III, n° 13 (mai 1977), p. 19-41.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre. « L'architecture du vers et du "distique" dans "La Jeune Parque" », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XIII, n° 42, p. 15-37.
- CHAUSSERIE-LAPRÉE, Jean-Pierre. « L'organisation du texte poétique : les grands architectes du vers », dans *Le langage poétique : métrique, rythmique, phonostylistique*, sous la dir. de Paul Garde, Aix-en-Provence, Université de Provence, coll. Travaux du cercle linguistique d'Aix-en-Provence, 1991, p. 89-110.
- CHOPIN, Jean-Pierre. « Le mythe selon Valéry », dans *Mythe, symbole, roman* [Actes du colloque d'Amiens], sous la dir. de Jean Bessière, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p. 76-86.
- CHOPIN, Jean-Pierre. « La pensée mythique de Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XIII, n° 43 (novembre 1986), p. 37-62.
- CHOPIN, Jean-Pierre. « Critique de la critique génétique », *Bulletin des études valéryennes*, n° 64 (novembre 1993), p. 37-53.
- CIORAN, E. M. « Valéry face à ses idoles », dans *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard, coll. Arcades, 1986 [1970], p. 75-94 (Trad. « Valéry Before His Idols », *Hudson Review*, vol. XXII, n° 1-4 (printemps 1969), p. 411-424).

- COCKING, J. M. « Towards "Ébauche d'un serpent" : Valéry and Ouroboros », *Australian Journal of French Studies*, vol. VI, n° 2-3 (mai-décembre 1969), p. 187-215.
- COCKING, J. M. « Valéry's "Figures profondes" », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honour of Lloyd Austin*, sous la dir. de Malcom Bowie et alia, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 332-345.
- COLÉNO, Alice. « Valéry and the Meaning of Poetry », trad. Catherine Coffin, *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 276-285.
- COLLIER, Peter. « Valéry : Variations on a Seme », *The Modern Language Review* [Londres], vol. LXXX, n° 1 (janvier 1985), p. 55-61.
- COLLOT, Michel. « Ode secrète », dans *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, sous la dir. de Jean Pierrot, Rouen, Presses de l'Université de Rouen, n° 200, 1995, p. 47-54.
- COMBE, Dominique. « Lire la poésie, lire le roman selon Valéry. Une phénoménologie de la lecture », *Littérature*, n° 59 (octobre 1985), p. 57-70.
- COQUET, Jean-Claude. « L'événement de langage », *Archives des lettres modernes*, n° 225 (1987. « Problèmes du langage chez Valéry. (Cahiers et œuvres, 1894-1900) »), coll. Archives Paul Valéry, n° 6, p. 9-23.
- CROW, Christine. « Ébauche d'une ébauche... : voyage autour d'un titre valéryen », *Bulletin d'études valéryennes*, vol. XVI, n° 50-51 (juin 1989), p. 35-44.
- DAUBIER, Louis. « Grammaire et poésie : sœurs ennemies », *Revue générale* [Hamme-Mille, Belgiquel], n° 8-9 (août-septembre 1984), p. 27-40.
- DAVIS, Colin. « Paul Valéry and the Truth of Prose and Poetry », *Orbis litterarum* [Odensee, Danemark], vol. XLIII, n° 3 (1988), p. 260-269.
- DÉCAUDIN, Michel. « La dimension verticale dans la poésie de Valéry », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 95-103.
- DEGUY, Michel. « Deux poétiques de Valéry », *Nouvelle revue française*, vol. XXXVIII, n° 224 (août 1971), p. 1-6.
- DEGUY, Michel. « La dernière phrase », *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 548-562.
- DELBOUILLE, Paul. « Paul Valéry et le mythe des sonorités », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* [Berlin], vol. LXX, n° 2 (1960), p. 129-138.
- DELBOUILLE, Paul. « Valéry et le mythe des sonorités », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, n° 70 (1960), p. 129-138.
- DELOGÉ, Christophe. « Écriture poétique et imaginaire. Une lecture durandienne du "Cimetière marin" », *Recherches sur l'imaginaire*, n° 20 (1990), p. 123-154.
- DERCHE, Roland. « "Les fragments du Narcisse", par Paul Valéry », dans *Quatre mythes poétiques*, Paris, SEDES, 1962, p. 98-106.
- DERRIDA, Jacques. « Qual, Quelle — Les sources de Valéry », dans *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 325-363 (*Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 563-599).

- DERRIDA, Jacques. « Valéry bouchoreille », *Le langage et l'homme*, n° 18 (1972), p. 64-81.
- DIEUDONNÉ, Jean. « La conception des mathématiques chez Valéry », dans *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, p. 183-191.
- DI MAIO, Mariella. « Jakobson et Valéry, la poétique en action », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 125-130.
- DI PAOLO, Rosa Teresa. « Un autoritratto : l'immagine dei "Cahiers" nei "Cahiers" di Valéry », *Micromégas*, vol. XI, n° 3 (septembre-décembre 1984), p. 53-61.
- DOUGLAS, Kenneth. « Paul Valéry, Mysticism », *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 253-261.
- DRAGONETTI, Roger. « Rythme et silence chez Paul Valéry (Commentaire d'un poème de *Charmes*, "Les pas") », *Romanica Gandensia*, n° 9 (1961, « Aux frontières du langage poétique »), Gand, Reiksuniversiteit te Ghent, p. 157-168.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. « Valéry au miroir. Les *Cahiers* et l'exégèse des grands poèmes », *French Studies* (octobre 1966), p. 348-365.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. « Les N dimensions de Paul Valéry [suivi d'une discussion] », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 8-43.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. « Introduction to "La Jeune Parque" », *Yale French Studies*, n° 44 (1970), p. 87-105.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. « Théorie et pratique du langage chez Paul Valéry », dans *Actes du X^e congrès international des linguistes*, vol. 3, Bucarest, Académie de la république socialiste de Roumanie, 1970, p. 83-88.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Jacques. « De quelques sigles », *Australian Journal of French Studies*, vol. VIII, n° 2 (mai-août 1971), p. 216-222.
- DUTTON, K. R. « Valéry's "La Jeune Parque" : Towards a Critical Close Reading », *Australian Journal of French Studies* (janvier-avril 1974), p. 83-108.
- ELDER, David. « "Narcisse parle". Note phonostylistique sur deux sonnets de Valéry », dans *Hommage à Pierre Naudin*, Paris, Les Belles Lettres, 1977, p. 227-235.
- ELDER, David. « Le finale fragmenté des "Narcisses" de Valéry », *Cahiers Valéry*, n° 1 (1975), p. 187-206.
- ELDER, David. « Valéry et Narcisse en fragments », dans *Actes du groupe de recherches sur la conscience de soi*, Paris, Les Belles lettres, coll. Publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice, n° 18, 1980, p. 133-146.
- ÉTIEMBLE, [René]. « Note adjointe sur deux ou trois consonnes chez Valéry », dans *Hygiène des lettres. Poètes ou faiseurs ? (1936-1966)*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1966, p. 251-257.
- FOWLIE, Wallace. « La Jeune Parque's Imminent Tear », *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 318-326.
- FROMILHAGUE, René. « La Jeune Parque et l'autobiographie dans la forme », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levailant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 209-235.

- FROMILHAGUE, René. « Sur la poésie pure de Paul Valéry », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. LXXVI, n° 3 (mai-juin 1976), p. 393-411.
- GAËDE, Édouard. « Valéry et la Grèce », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 17 (mars 1965), p. 191-201.
- GALAY, Jean-Louis. « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », *Poétique*, vol. VIII, n° 31 (septembre 1977), p. 337-367.
- GAUTHIER, Michel. « L'architecture phonique du langage poétique », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 377-397.
- GAUTHIER, Michel. « Oppositions morphosémantiques de deux rimes chez Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, n° 11 (octobre 1976), p. 8-29.
- GAUTHIER, Michel. « La décomposition poétique du mot », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 21 (1979), p. 241-259.
- GAUTHIER, Michel. « Du calembour à Valéry. Linguistique et stylistique », *Bulletin des études valéryennes*, n° 23 (mars 1980), p. 31-40.
- GAUTHIER, Michel. « Linguistique et poétique. Roman Jakobson a-t-il "interprété" Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, vol. IX, n° 31 (octobre 1982), p. 17-23.
- GAUTHIER, Michel. « "Gammes" et "transitions" dans les "Fragments du Narcisse" », *Revue des lettres modernes*, n° 791-796 (1987, « Musique et architecture »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 5, p. 135-167.
- GAUTHIER, Michel. « Les étymons et les structures sonores dans l'inspiration méditerranéenne des poèmes de Paul Valéry », *Revue des lettres modernes*, n° 938-945 (1989, « Mare nostrum. Valéry et le monde méditerranéen »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 6, p. 147-163.
- GAUTHIER, Michel. « Valéry à la recherche de la structure des vers », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XVII, n° 54 (juin 1990), p. 43-61 (Reprise de : n° 32 (1983), p. 27-46).
- GELSEY, Elizabeth de. « L'architecture du "Cimetière marin" », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. LXIII, n° 3 (juillet-septembre 1963), p. 458-464.
- GENETTE, Gérard. « Au défaut des langues », dans *Mimologiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1976, p. 257-314.
- GENETTE, Gérard. « Critique et poétique », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 9-11.
- GENETTE, Gérard. « La littérature comme telle », dans *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points, n° 74, 1966, p. 253-265.
- GENETTE, Gérard. « Valéry and the poetics of language », dans *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, sous la dir. de José Harrari, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 359-373.
- GENETTE, Gérard. « Valéry et l'axiomatique littéraire », *Tel Quel*, n° 23 (automne 1965), p. 75-82.
- GENETTE, Gérard. « Valéry et la poétique du langage », *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 600-615.

- GERLÖTEI, Eugène. « Méditations valéryennes : principes de recherches conformes à la poésie classique », *Revue d'esthétique*, n° 10 (1957), p. 65-76.
- GHEORGHE, Ion. « La catalyse, métaphore valéryenne de l'effet poétique », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XIV, n° 45, p. 39-42.
- GHEORGHE, Ion. « Les idées de Valéry sur le langage poétique », *Revue des sciences humaines* [Lille], vol. XXXV, n° 139 (juillet-septembre 1970), p. 423-431.
- GIAVERI, Maria Teresa. « "Faire un poème est un poème". Valéry e la critica genetica », *Micromégas*, vol. X, n° 2-3 (mai 1983), p. 173-183.
- GIAVERI, Maria Teresa. « La "voix ignorée" de "La Jeune Parque" », *Bulletin des études valéryennes*, vol. IX, n° 29 (mars 1982), p. 45-61.
- GIAVERI, Maria Teresa. « Le don de subtile analogie », dans *Culture Italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 187-208.
- GLAUSER, Alfred. « La Jeune Parque », dans *Le poème-symbole de Scève à Valéry*, Paris, Nizet, 1967, p. 183-210.
- GLISSANT, Édouard. « Valéry et le double état », *Lettres nouvelles*, n° 62-66 (juillet-décembre 1958), p. 248-253.
- GMELIN, Hermann. « Kleines Wörterbuch zu Paul Valéry's Gedichten », *Romanische Forum*, n° 60 (1947), p. 735-786.
- GOODKIN, Richard. « Zeno's Paradox : Mallarmé, Valéry, and the Symbolist "Movement" », *Yale French Studies*, n° 74 (1988), p. 133-156.
- GREENE, Robert. « "La Fileuse" and/as Valéry's Philosophy of Composition », *French Literature Series* [Columbia], n° 18 (1991), p. 105-113.
- GUIRAUD, Pierre. « Index des mots des poésies de Paul Valéry », dans *Index du vocabulaire du symbolisme*, vol. 2, Paris, Klincksieck, 1953, 42 p.
- GUIRAUD, Pierre. « Le champ stylistique du mot "ombre" et sa genèse chez Valéry », *Orbis litterarum* [Copenhague], vol. XIX, n° 1 (1964), p. 12-26.
- HAMACHER, Werner. « History, Teary : Some Remarks on *La Jeune Parque* », traduit par Michael Shae, *Yale French Studies*, n° 74 (1988), p. 67-94.
- HARTMAN, Geoffrey H. « Valéry », dans *The Unmediated Vision. An Interpretation of Wordsworth, Hopkins, Rilke, and Valéry*, New York, Harcourt, Brace & World, 1966 [1954], p. 98-124.
- HENRY, Albert. « Valéry a-t-il emprunté à Mallarmé son vocabulaire poétique ? », *Synthèses* [Bruxelles], vol. XXII, n° 258-259 (décembre 1967), p. 73-80.
- HOUPERT, Jean-Marc. « Inutile le signe "?..." : sémiotique de la ponctuation valéryenne », *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches valéryennes* [Kiel], n° 2 (1989), p. 35-48.
- HOWE, Elisabeth. « An Intellectual Autobiography : *La Jeune Parque* », *French Literature Series*, n° 18 (1991), p. 94-104.
- HYTIER, Jean. « Étude de "La Jeune Parque" », *L'arche*, n° 9 (septembre 1945), p. 3-43.

- HYTIER, Jean. « Formules valéryennes », dans *Questions de littérature. Études valéryennes et autres*, Genève, Droz, 1967, p. 141-158.
- HYTIER, Jean. « Les refus de Valéry », dans *Questions de littérature. Études valéryennes et autres*, Genève, Droz, 1967, p. 56-81.
- HYTIER, Jean. « L'esthétique valéryenne du sonnet », *Australian Journal of French Studies*, vol. VI, n° 2-3 (mai-décembre 1969), p. 326-336.
- HYTIER, Jean. « Paul Valéry et le cimetière des réminiscences », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honor of Lloyd Austin*, sous la dir. de Malcolm Bowie, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 365-383.
- INCE, Walter N. « Paul Valéry : "Poésie pure" or "Poésie cuite" ? », *French Studies*, vol. XVI, n° 3 (juillet 1962), p. 348-358.
- INCE, Walter N. « La voix du maître ou moi et style selon Valéry », *Revue des sciences humaines*, vol. XXXIII, n° 129 (janvier-mars 1968), p. 29-39.
- INCE, Walter N. « Valéry on "Bêtise et Poésie" : Background and Implications », dans *Order and Adventure in Post-Romantic French Poetry. Essays Presented to C. A. Hackett*, sous la dir. de E. M. Beaumont, J. M. Cocking et J. Cruickshank, Oxford, Basil Blackwell, 1973, p. 136-148.
- INCE, Walter N. « La poétique de Valéry », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984), p. 155-170.
- INCE, Walter. « Paul Valéry : la poésie et "son mode d'accroissement" », dans *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, sous la dir. d'Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 157-165.
- INCE, Walter. « The Integration of Comical Elements in "Ébauche d'un serpent" », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XVI, n° 50-51 (juin 1989), p. 29-34.
- IRELAND, G. W. « "La Jeune Parque". Genèse et exégèse [suivi d'une discussion] », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 85-113.
- IRELAND, G. W. « Gide et Valéry précurseurs de la nouvelle critique », dans *Les chemins actuels de la critique*, sous la dir. du Centre culturel de Cérisy, Paris, UGE., coll. 10/18, 1968 [1967], p. 23-36.
- IRELAND, G. W. « Notes on the composition of *La Jeune Parque* », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* [Berlin], n° 72 (1962), p. 1-27.
- JALLAT, Jeannine. « Valéry and the mathematical language of identity and difference », trad. par Anne Smock, *Yale French Studies*, n° 46 (1970), p. 51-64.
- JALLAT, Jeannine. « Valéry et le langage mathématique de l'identité et de la différence », *Australian Journal of French Studies*, vol. VIII, n° 2 (mai-août 1971), p. 223-229 [Second volet du précédent].
- JALLAT, Jeannine. « Léonard, la figure et le texte », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 125-135.
- JALLAT, Jeannine. « Valéry et les figures de rhétorique », *Cahiers Valéry*, n° 1 (1975), p. 149-185.

- JALLAT, Jeannine. « Justaposition colorée, juxtaposition sémantique », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication. Paul Valéry*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, n° 11, 1979, p. 229-240.
- JALLAT, Jeannine. « Les essais sur Léonard de Vinci », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984), p. 171-180.
- JALLAT, Jeannine. « Traversées génétiques », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 133-139.
- JARRETY, Michel. « Valéry et le roman déplacé », *Studi francesi*, vol. LXXII, n° 3 (septembre 1980), p. 440-452.
- JARRETY, Michel. « Valéry : l'Histoire, écriture d'une fiction », *Poétique*, vol. XIII, n° 49 (février 1982), p. 71-82.
- JARRETY, Michel. « Les mots imaginaires : essai d'une définition », *Micromégas*, vol. X, n° 2-3 (mai-déc. 1983), p. 47-54.
- JARRETY, Michel. « Le rhéteur, le sophiste et les idôlatres. Valéry : nominalisme et imaginaire », *Littérature*, n° 56 (décembre 1984, « Paul Valéry »), p. 23-41.
- JARRETY, Michel. « Critique restreinte, poétique généralisée », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 55-63.
- JARRETY, Michel. « La littérature comme écart », *Bulletin des études valéryennes*, n° 72-73 (novembre 1996), p. 15-25.
- JARRETY, Michel. « Le rameur », dans *Charmes de Paul Valéry. Six lectures*, sous la dir. de Jean Pierrot, Rouen, Presses universitaires de Rouen, n° 200, 1995, p. 55-63.
- JAUB, Hans-Robert. « Zur literarischen Hermeneutik ["Le cimetière marin"]. Einleitung », dans *Text und Applikation. Theologie, Jurisprudenz und Literaturwissenschaft im hermeneutischen Gespräch*, sous la dir. de Manfred Führmann, Hans-Robert Jaub et Wolfhart Pannenberg, München, Fink Verlag, 1981, p. 247-258.
- JONES, Rhys. « The Selection and Usage of Symbols by Mallarmé and Valéry », *Trivium*, n° 1 (1966), p. 44-55.
- KAUFMANN, Vincent. « Passages privés (Valéry) », dans *Le livre et ses adresses (Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 151-182.
- KILLICK, Rachel. « La ligne et le cercle : structures d'un serpent », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 : 50-51 (juin 1989), p. 67-76.
- KLUBACK, William. « Poetry and Abstract Thought. The Comments of Valéry », dans *Undefined Familiarities*, New York, Peter Lang, coll. American Universities Studies, n° 84, 1989, p. 118-133.
- LABICA, George. « Introduction à la méthode de Paul Valéry. Autopsie d'une esthétique », *Cahiers ALC*, n° 1 (1966), p. 70-94.
- LAMIOT, Christophe. « Valéry et l'aujourd'hui de la poésie », *Bulletin des études valéryennes*, n° 72-73 (novembre 1996), p. 79-89.
- LANTIERI, Simon. « Paul Valéry et la philosophie », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984), p. 47-79.

- LANTIERI, Simon. « Esquisse d'une approche cybernétique du "système" valéryen », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XVI, n° 52 (novembre 1989), p. 37-64.
- LAURENTI, Huguette. « Les langages de "La Jeune Parque" », *Bulletin des études valéryennes*, n° 6 (juillet 1975), p. 18-36.
- LAURENTI, Huguette. « Le contexte de "La Jeune Parque" », *La revue des lettres modernes*, n° 498-503 (1977), p. 89-106.
- LAURENTI, Huguette. « Une architecture du théâtre intérieur : les "trois lois" », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 69-81.
- LAURENTI, Huguette. « Nature et poésie », dans *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Champion, 1992, p. 137-152.
- LAURENTI, Huguette. « Métaphore et représentation : une "méthode imaginative" », *Archives des lettres modernes*, n° 225 (1987, « Problèmes du langage chez Valéry. [Cahiers et œuvres, 1894-1900] »), sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, coll. Archives Paul Valéry, n° 6, p. 39-60.
- LAURENTI, Huguette. « Sur la genèse du texte valéryen », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XV, n° 47 (mars 1988), p. 93-98.
- LAURETTE, Pierre. « "Procès métaphorique" et "procès métonymique". À propos d'un poème de Valéry ["L'abeille"] », *Linguistics* [La Haye], n° 66 (février 1971), p. 34-55.
- LAWLER, James R. « Light in Valéry », *Australian Journal of French Studies*, vol. VI, n° 2-3 (mai-décembre 1969), p. 348-375.
- LAWLER, James R. « "Lucidité, phœnix de ce vertige" », *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 616-629.
- LAWLER, James. « "Les larmes : hélas ! c'est bien moi..." », dans *The Poet as Analyst. Essays on Paul Valéry*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 137-148.
- LAWLER, James. « Le ton du "Serpent" », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 (juin 1989), p. 89-94.
- LE BRETON, Georges. « Notes du Cours de poétique de Paul Valéry », *Yggdrasill*, n° 9-34 [1937-1939].
- LECHANTRE, Michel. « L'hiéroglyphe intérieur », *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 630-643.
- LECHANTRE, Michel. « P(h)o(n)étique », dans *Cahiers Paul Valéry*, n° 1, sous la dir. de Jean Levaillant, Paris, Gallimard, 1975, p. 91-122.
- LÉONARD, Albert. « La poésie pure », dans *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974, p. 91-107.
- LEVAILLANT, Jean. « "La Jeune Parque" en question », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 137-151.
- LEVAILLANT, Jean. « Paul Valéry et la lumière », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 20 (mai 1968), p. 179-189.

- LEVAILLANT, Jean. « Inachèvement, invention, écriture d'après les manuscrits de Paul Valéry », dans *Le manuscrit inachevé — écriture, création, communication*, sous la dir. de Louis Hay, Paris, Centre national de la Recherche scientifique, 1986, p. 101-125.
- LHERMITTE, François. « Cerveau et pensée », dans *Fonctions de l'esprit : treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson, Paris, Hermann, 1983, p. 113-158.
- LHERMITTE, François. « Langage et pensée », dans *Fonctions de l'esprit : treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson, Paris, Hermann, 1983, p. 55-69.
- LIOURE, Michel. « L'idée d'ordre et de désordre dans l'œuvre de Paul Valéry », *Travaux de littérature* [Boulogne, France], n° 1 (1988), p. 217-228.
- LIOURE, Michel. « Les *Marginalia* de Valéry », dans *La marge. Actes du colloque de Clermont-Ferrand (janvier 1986)*, sous la dir. de François Marotin, Clermont-Ferrand, Presses de la Faculté Blaise Pascal, coll. Actes, n° 27, 1988, p. 51-59.
- LUCCISANO, Antoine. « Paragrammatisme et production poétique : la poésie de Valéry », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XII, n° 39 (mai 1985), p. 21-46.
- LUCCISANO, Antoine. « Paul Valéry et la réception littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. LXXXVII, n° 6 (novembre 1987), p. 1033-1052.
- LUSSY, Florence de. « Les premiers *Cahiers* : recherche d'une chronologie », dans *Lectures des premiers Cahiers de Paul Valéry*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Didier érudition, 1983, p. 17-59.
- LUSSY, Florence de. « Paul Valéry de la théorie au poème. Un va-et-vient », *Texte*, n° 7 (1988), p. 151-170.
- MAINGUENEAU, Dominique. « Sur les brouillons d'un poème de Valéry », *Langages*, vol. XVII, n° 69 (mars 1983), p. 63-72.
- MARTIN, P. « Latinismes et "néologismes récurrents" dans "La Jeune Parque" », *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n° 1 (mars 1975), p. 155-163.
- MATHEWS, Jackson. « The Poïetics of Paul Valéry », *Romanic Review*, n° 46 (1955), p. 203-217.
- MAURON, Charles. « Valéry », dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], p. 81-104.
- MAURON, Charles. « Valéry : "La dormeuse" », dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], p. 157-193.
- MAYER, Jean. « Valéry et les mathématiques d'après les *Cahiers* », dans *Lectures des premiers cahiers de Paul Valéry. Actes de la journée d'étude du 11 décembre 1982 à l'Université Paris XII*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Didier-érudition, 1983, p. 61-96.
- MAZALEYRAT, Jean. « Convention et invention dans la métrique de Valéry. L'exemple de *La Jeune Parque* », dans *Mélanges de littérature et d'histoire offerts à Georges Couton*, sous la dir. de Claude Martin et al., Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1981, p. 583-593.
- McC. STEWART, William. « Peut-on parler d'un "orphisme" de Valéry ? », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 22 (mai 1970), p. 181-195.

- MÉNARD, Augustin. « Place des références à Paul Valéry dans l'œuvre de Jacques Lacan », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XIV, n° 45, p. 45-52.
- MEYER, Michel. « Wittgenstein et Valéry. Deux figures de la modernité », *Sud* [Marseille], numéro hors série, 1986, p. 156-172.
- MICHELUCCI, Pascal. « Du dialogue entre poésie et philosophie : les essais de *Variété* », *Bulletin des études valéryennes*, n° 72-73 (novembre 1996), p. 101-116.
- MITTERAND, Henri. « Le dynamisme de la parole », *Les nouvelles littéraires*, n° 2301 (29 octobre 1971), p. 11.
- MIURA, Nobutake. « Sommeil et réveil chez Valéry. D'Agathe à La Jeune Parque », *Études de langue et littérature françaises*, n° 38 (1981), p. 72-110.
- MORIER, Henri. « La motivation des formes et des mètres chez Valéry », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 325-352.
- MOUNIN, Georges. « Les contradictions esthétiques de Paul Valéry », dans *Sept poètes et le langage*, Paris, Gallimard, coll. Tel, n° 200, 1992, p. 31-45.
- MOUNIN, Georges. « Valéry et Maurice Grammont », dans *Entretiens sur Paul Valéry. Actes du colloque de Montpellier des 16 et 17 octobre 1971*, sous la dir. de Daniel Moutote, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 125-133. [Repris dans *La littérature et ses technocraties*, Paris, Casterman, 1978, p. 86-95].
- MOUTOTE, Daniel. « Le fonctionnement du langage poétique dans *La Jeune Parque* », *Revue des lettres modernes*, n° 498-503 (1977), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 2, p. 57-75.
- MOUTOTE, Daniel. « "Dire" et "faire" chez Valéry », *Revue des lettres modernes*, n° 659-663 (1983, « Le pouvoir de l'esprit »), sous la dir. de Huguette Laurenti, Paris, Minard, coll. Paul Valéry, n° 4, p. 79-97.
- MOUTOTE, Daniel. « Parole et écriture dans les *Cahiers* de Valéry. Tome X », *Micromégas*, vol. X, n° 2-3 (mai-déc. 1983), p. 27-36.
- MOUTOTE, Daniel. « Le moi selon Valéry », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984), p. 81-102.
- MOUTOTE, Daniel. « La métaphore dans l'œuvre et la pensée de Paul Valéry », dans *Texte, Kontexte, Strukturen. Beiträge zur französischen, spanischen und hispanoamerikanischen Literatur*, sous la dir. d'Alfonso de Toro, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1987, p. 165-181.
- MOUTOTE, Daniel. « L'activité de la pensée dans les cahiers de Valéry », dans *Mélange, c'est l'esprit*, sous la dir. de Serge Bourjea et al., Paris, Minard, 1989, p. 153-180.
- MOUTOTE, Daniel, et al. « Recherches sur *La Jeune Parque*. Table ronde », *Revue des lettres modernes*, n° 498-503 (1977), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 2, p. 147-163.
- MULLER, Marcel. « Satan contre Dieu, ou Paul Valéry face à Victor Hugo : pour une lecture allégorique de "Ébauche d'un serpent" », *Stanford French Review*, vol. XII, n° 2-3 (automne 1988), p. 327-344.

- NADAL, Octave. « Genèse du poème ; palettes », dans *La Jeune Parque. Manuscrit autographe, texte de l'édition de 1942, états successifs et brouillons inédits du poème*, Paris, Club du meilleur livre, 1957, p. 163-205.
- NADAL, Octave. « La nuit de Gênes », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 151-164.
- NADAL, Octave. « Les larmes de l'esprit », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 165-180.
- NADAL, Octave. « Arithmetica universalis », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 181-190.
- NADAL, Octave. « La création chez Paul Valéry », dans *À mesure haute*, Paris, Mercure de France, 1964, p. 191-223.
- NADAL, Octave. « Les secrets du laboratoire », dans *Les critiques de notre temps et Valéry*, sous la dir. de Jean Bellemin-Noël, Paris, Garnier frères, 1971, p. 168-174.
- NASH, Suzanne. « Jean Paulhan lecteur de Valéry », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 109-124.
- NOULET, Émilie. « Paul Valéry », dans *Le ton poétique. Mallarmé, Verlaine, Corbière, Rimbaud, Valéry, Saint-John Perse*, Paris, José Corti, 1971, p. 167-183.
- NUSSBAUM, J. M. « Paul Valéry ou le crépuscule de la philosophie », dans *Paul Valéry, essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la Baconnière, 1946, p. 207-217.
- ONIMUS, Jean. « L'"Ode secrète" de Paul Valéry ou Paul Valéry et le ciel étoilé », *Travaux de linguistique et de littérature* [Strasbourg], n° 6 (1966), p. 95-101.
- OSTER, Daniel. « Valéry clinamen », *Poétique*, vol. XIII, n° 52 (novembre 1982), p. 403-416.
- PARENT, Monique. « La fonction poétique du langage dans "Charmes" », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 61-73.
- PARENT, Monique. « Texte et dynamisme. Un exemple : "La Jeune Parque" », dans *Qu'est-ce qu'un texte ? Éléments pour une herméneutique*, sous la dir. d'Édouard Barbotin, Paris, José Corti, 1975, p. 43-60.
- PARENT, Monique. « Un aspect de la rhétorique de Valéry. Les variations stylistiques », *Travaux de linguistique et de littérature* [Strasbourg], vol. VI, n° 1 (1968), p. 187-202.
- PARENT, Monique, et Pierre PARENT. « Réflexions sur la valeur des motifs de l'eau et du vent dans "La Jeune Parque" et dans *Charmes* », *Revue des lettres modernes*, n° 413-418 (1974), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 1, p. 67-102.
- PARENT, Pierre. « Les leitmotifs dans "la Jeune Parque" », *Travaux de linguistique et de littérature* [Strasbourg], vol. XI, n° 2 (1973), p. 171-183.
- PAREYSON, Luigi. « Suono e senso secondo Valéry », *Rivista di estetica*, vol. XI, n° 1-3 (janvier-avril 1966), p. 56-98.
- PASQUINO, Andrea. « La filosofia del linguaggio nei *Cahiers* di Paul Valéry », *Acme* [Milan], vol. XXVII, n° 3 (septembre-décembre 1974), p. 381-391.

- PASQUINO, Andrea. « Situazione del corpo umano nel pensiero di Paul Valéry », *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol. XXX, n° 1 (mars 1977), p. 61-76.
- PASQUINO, Andrea. « Arte come meccanismo e scienza come metafora nei Cahiers di Paul Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, Aoste, Schena, 1982, p. 209-212.
- PASSERON, René. « La poïétique », *Revue d'esthétique*, n° 24 (1972), p. 233-246.
- PICKERING, Robert. « "Ébauche" et écriture de la présence d'absence », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 (juin 1989), p. 57-66.
- PICKERING, Robert. « Valéry : les deux poétiques de "Charmes" », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. XCI, n° 4-5 (juillet-octobre 1991), p. 573-590.
- PICKERING, Robert. « Valéry et le "cratylisme" », dans *Valéry, la philosophie, les arts, le langage*, sous la dir. du Groupe de recherches sur la philosophie et le langage, Grenoble, Université des sciences sociales, 1989, p. 157-170.
- PICKERING, Robert. « Valéry, *La Jeune Parque* : poétique et pratique scripturale », *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches valéryennes*, n° 6 (1993), p. 43-83.
- PIETRA, Régine. « Si l'esthétique pouvait être... », *Revue d'esthétique*, vol. XXV, n° 1-2 (1972), p. 315-333.
- PIETRA, Régine. « Valéry, Wittgenstein et la philosophie », *Bulletin des études valéryennes*, vol. V, n° 20 (mars 1979), p. 47-65. [Repris de : *Cahiers du Groupe de recherches sur la philosophie et le langage*, vol. 1, Université des sciences sociales de Grenoble, 1971].
- PIETRA, Régine. « Valéry et les philosophes », *Nuova corrente*, n° 32 (1985), p. 421-450.
- PIETRA, Régine. « Sentir, imaginer, abstraire. Éléments d'une théorie de la connaissance dans les premiers Cahiers de Paul Valéry », *Lectures des premiers cahiers de Paul Valéry. Actes de la journée d'étude du 11 décembre 1982 à l'Université Paris XII*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Didier-érudition, 1983, p. 99-129.
- PIETRA, Régine. « *La Jeune Parque* : "mon drame lyrique" », dans *Paul Valéry... aux sources du poème. La Jeune Parque. Charmes*, sous la dir. de Nicole Celeyrette-Pietri, Paris, Champion, 1992, p. 17-82.
- PLOUVIER, Paule. « Du problème de la "voix" en poésie », *Bulletin des études valéryennes*, vol. IX, n° 30 (juin 1982), p. 51-56.
- PLOUVIER, Paule. « Écriture de la forme, écriture de l'énergie », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XI, n° 35 (mars 1984), p. 17-22.
- PLOUVIER, Paule. « Valéry et les surréalistes face au problème du rêve », *Bulletin des études valéryennes*, n° 22 (janvier 1980), p. 51-60.
- POHL, Jacques. « Grenades et métaphores », dans *Écritures à Maurice-Jean Lefèvre*, sous la dir. de A. Mingelgrün et A. Nysenholc, Bruxelles, Université de Bruxelles, 1983, p. 191-202.
- POULET, Georges. « L'indétermination chez Rimbaud et Valéry », *Studi Urbinati. Linguistica, Letteratura, Arte*, n° 58 (1985), p. 11-26.
- POULET, Georges. « Valéry », dans *Études sur le temps humain*, vol. 1, Paris, Plon, 1964 [1949], p. 350-363.

- PRATT, Bruce. « Mallarmé et Valéry, rêveurs d'astres », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 151-167.
- PUTNAM, Walter. « Cahiers : Notes from the Mind », dans *Paul Valéry Revisited*, New York, Twayne, coll. twayne's World Authors, n° 850, 1995, p. 117-154.
- REY, Alain. « La conscience du poète. Les langages de Paul Valéry », *Littérature*, n° 4 (décembre 1971), p. 116-128.
- REY, Alain. « La poétique des Cahiers », *Matulu : mensuel littéraire et artistique*, n° 5 (juillet-août 1971), p. 5.
- REY, Alain. « Les concepts de "sens" et de "communication" dans l'échange. Quelques paradoxes des Cahiers », *Cahiers du XX^e siècle*, n° 11 (1979), p. 155-167.
- REY, Alain. « Sens et discours poétique chez Valéry », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 39-48.
- RICARDOU, Jean. « Le nouveau roman est-il valéryen ? », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, 1968, p. 69-83.
- RICARDOU, Jean. « L'impossible Monsieur Texte », dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 59-90.
- RICARDOU, Jean. « L'etcétérisme », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 132-162.
- RIEUNEAU, M. « Les métamorphoses de l'âme dans *Charmes* de Paul Valéry », *Recherches et travaux*, n° 36 (1989, « Poésie : le corps et l'âme. 1. Depuis Baudelaire »), p. 97-111.
- RINSLER, Norma. « "Ébauche d'un serpent" : portrait de l'artiste en six mouvements », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 (juin 1989), p. 77-87.
- ROBINSON, Judith. « Valéry critique de Bergson », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 17 (mars 1965), p. 203-215.
- ROBINSON, Judith. « L'ordre interne des *Cahiers* de Valéry », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet, Paris, Mouton, 1968, p. 255-281.
- ROBINSON, Judith. « New Light on Valéry », *French Studies*, vol. 22, n° 1 (janvier 1968), p. 40-50.
- ROBINSON, Judith. « Words and Silence in "L'idée fixe" », *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 644-667.
- ROBINSON, Judith. « *La Jeune Parque* : poème de l'adolescence ? », *Revue des lettres modernes*, n° 498-503 (1977, « Recherches sur "La Jeune Parque" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 2, p. 33-55.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « L'architecture ouverte de *La Jeune Parque* », *Poétique*, vol. X, n° 37 (février 1979), p. 63-82.
- ROBINSON, Judith. « Comment aborder le "Système" de Valéry ? Problèmes de base », *Revue des lettres modernes*, n° 554-559 (1979, « Approche du "Système" »), sous la dir. de Huguette Laurenti, coll. Paul Valéry, n° 3, p. 7-26.
- ROBINSON, Judith. « Un nouveau visage de "La Jeune Parque". Le poème commenté par son auteur », *Bulletin des études valéryennes*, vol. VII, n° 25 (octobre 1980), p. 47-65.

- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « La genèse poétique chez Valéry », dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina*, Aoste, Schena, 1982, p. 241-249.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Les cris refoulés de *La Jeune Parque* : le rôle de l'auto-censure dans l'écriture », dans *Baudelaire, Mallarmé, Valéry. New Essays in Honor of Lloyd Austin*, sous la dir. de Malcolm Bowie, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 411-432.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Dynamisme de la prose valéryenne », *Micromégas*, vol. X, n° 2-3 (mai-déc. 1983), p. 5-14.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Mallarmé, le "père idéal" », *Littérature*, n° 56 (décembre 1984), p. 104-118.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « L'apport de Valéry à la philosophie », *Nuova corrente*, vol. XXXII, n° 96 (juillet 1985), p. 451-484.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Le cahier "Langage", une approche très neuve d'un vieux sujet », *Bulletin des études valéryennes*, vol. XIII, n° 41 (mars 1986), p. 15-19.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « L'intensité refoulée des manuscrits », *Revue des Sciences morales et politiques*, vol. CXLII, n° 1 (1987), p. 123-143.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Nathalie Sarraute lectrice de Valéry. Essai sur la méconnaissance des buts », dans *Mélange c'est l'esprit*, sous la dir. de Serge Bourjea, Nicole Celeyrette-Pietri *et al.*, Paris, Minard, 1989, p. 213-233.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Les "Cahiers" de Valéry : œuvre "préparée" ou non ? », dans *Carnets d'écrivains. 1*, Paris, Éditions du Centre national de la Recherche scientifique, coll. Textes et manuscrits, 1990, p. 131-150.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Le "drame" de l'esprit : Mallarmé et Valéry », *Littérature moderne*, n° 2 (1991), p. 53-61.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Valéry face à la mort de Mallarmé : de l'impossible prose à la poésie », *Genesis*, n° 2 (1992), p. 61-79.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « L'unité de la page manuscrite : les sens cachés de l'écriture », *Forschungen zu Paul Valéry / Recherches valéryennes*, n° 6 (1993), p. 17-42.
- ROBINSON-VALÉRY, Judith. « Valéry précurseur de la génétique », *Genesis*, n° 5 (1994), p. 89-98.
- ROY, Claude. « Paul Valéry », dans *L'homme en question*, Paris, Gallimard, 1960 [1958], p. 151-166.
- RYCHNER, M. « Dichtung und Theorie der Dichtung. Valéry in seiner und unserer Zeit », dans *Zwischen Mitte und Rand*, Zürich, 1964, p. 9-56.
- SABBAGH, Céline. « Les disparitions de Narcisse », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 153-172.
- SAINT-ÉDOUARD, Sœur. « La poésie pure. La doctrine de Valéry », *Revue de l'Université Laval* [Canada], vol. XIX, n° 6 (février 65), p. 495-511 et vol. XIX, n° 7 (mars 1965), p. 647-657.
- SAUVY, Alfred. « Quelques réflexions sur l'harmonie dans la poésie de Valéry », dans *Entretiens sur Paul Valéry*, sous la dir. d'Émilie Noulet-Carner, Paris, Mouton, coll. Décades, n° 7, 1968, p. 377-409.

- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. « Valéry et les sciences du langage », *Bulletin des études valéryennes*, n° 8 (janvier 1976), p. 16-48 [Repris dans *Poétique*, vol. VIII, n° 31 (septembre 1977), p. 368-385].
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. « Intuition et inspiration, analogie et métaphore », dans *Cahiers du 20^e siècle. Poétique et communication. Paul Valéry. Colloque international de Kiel, 19-21 octobre 1977*, sous la dir. de Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt, Paris, Klincksieck, n° 11, 1979, p. 169-190.
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. « Sémiologie et langage(s) », *Œuvres et critiques*, vol. IX, n° 1 (1984, « Perspectives de la réception »), p. 127-153.
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen. « Zu logischen und sprachphilosophischen Grundlagen von Paul Valéry : G. W. Leibniz », dans *Nach-Chomskysche Linguistik. Neuere Arbeiten von berliner Linguisten*, sous la dir. de Thomas T. Ballmer et Roland Posner, Berlin, Walter de Gruyter, 1985, p. 134-145.
- SCOTT, David. « Valéry and the Sonnet, a Critical Re-examination of his Theory and Practice », *Australian Journal of French Studies*, n° 15 (1977), p. 264-277.
- SIMMONS, Carolyn. « An Echo in the Text : The Narcissus Poems of Paul Valéry », *French Literature Series* [Columbia], n° 18 (1991), p. 77-86.
- SIRVENT, Michel. « Chiffrement et déchiffrement : de Paul Valéry à Jean Ricardou », *The French Review* [Santa Barbara], vol. LXVI, n° 2 (décembre 1992), p. 255-266.
- SOLLERS, Philippe. « Intérêt et désintérêt », dans *Valéry, pour quoi ?*, Paris, Impressions nouvelles, 1987, p. 121-131.
- SOULEZ, Antonia. « La phrase-geste. Valéry et Wittgenstein », dans *Sud*, n° 28 (1988, « Valéry, la logique, le langage »), p. 135-155.
- SPITZER, Léo. « La genèse d'une poésie de Valéry ["La fileuse"] », dans *Romanische Literatur Studien 1936-1956*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1959, p. 343-352. (Repris de : *Renaissance*, n° 2-3, p. 311-321).
- SPOERRI, Théophile. « La puissance métaphorique », dans *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la baconnière, 1946, p. 177-198.
- STAUB, Hans. « Lumières de "La Jeune Parque" », dans *Paul Valéry contemporain*, sous la dir. de Monique Parent et Jean Levaillant, Paris, Klincksieck, 1974, p. 301-323.
- STIMPSON, Brian *et alia*. « Table ronde », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 (juin 1989), p. 105-109.
- STIMPSON, Brian. « L'espace parmi : une rhétorique de l'ambiguïté », *Bulletin des études valéryennes*, n° 16 (juin 1989), p. 45-56.
- THÉVENAY, Pierre. « Valéry, philosophe malgré lui », dans *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la baconnière, 1946, p. 165-176.
- THOM, René. « La modélisation des processus mentaux : le "Système" valéryen vu par un théoricien des catastrophes », dans *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, sous la dir. de Judith Robinson-Valéry, Paris, Hermann, coll. Savoir, 1983, p. 193-206.
- TODOROV, Tzvetan. « Valéry's poetics », *Yale French Studies*, n° 44 (1970), p. 65-71.

- TODOROV, Tzvetan. « La "poétique" de Valéry », *Cahiers Paul Valéry*, n° 1 (1975), p. 123-132.
- TORTEL, Jean. « Le poème et ses brouillons », *Cahiers du sud*, vol. XLVII, n° 347 (août 1958), p. 122-126.
- TOSHIFUMI, Jinno. « La pré-textualité des premiers *Cahiers* de Paul Valéry », *Études de langue et de littérature françaises*, n° 62 (1993), p. 92-104.
- TROY, William. « Paul Val[é]ry and the Poetic Universe », *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 232-239.
- TSUNEKAWA, Kunio. « Introduction au thème du corps chez Paul Valéry », *Études de langue et littérature françaises*, n° 30 (mars 1977), p. 93-115.
- VALÉRY, Claude. « Mon premier regard sur les *Cahiers* », dans *Entretiens sur Paul Valéry. Actes du colloque de Montpellier des 16 et 17 octobre 1971*, sous la dir. de Daniel Moutote, Paris, Presses universitaires de France, 1972, p. 63-70.
- VALÉRY, Claude. « Historique des "Cahiers" de Valéry (1894-1974) », *Nuova corrente*, n° 96 (juillet 1985, « "Cahiers" di Paul Valéry »), p. 267-284.
- VANNIER, Bernard. « Horlogerie », dans *Modern Language Notes*, vol. LXXXVII, n° 4 (mai 1972), p. 669-681.
- VAN RUTTEN, P. « A Post-Symbolist Reading of Paul Valéry », dans *International Perspectives in Comparative Literature. Essays in Honor of Charles Dédéyan*, sous la dir. de Virginia M. Shaddy, Lewiston, Edwin Mellen Press, coll. Studies in Comparative Literature, n° 15, 1991, p. 121-145.
- VERDAASDONK, Hugo. « Dérivabilité et référence », *Sud* [Marseille], n° 4 (1971), p. 60-69.
- VILLANI, Sergio. « Une anti-poétique valéryenne : trois étapes du sonnet "La Belle au bois dormant" », *French Literature Series* [Columbia], n° 18 (1991), p. 87-93.
- VON RICHTHOFEN, Erich. « Quelques observations fondamentales de Valéry sur le problème de la forme, contenues dans ses *Cahiers* », *L'esprit créateur*, vol. IV, n° 1 (printemps 1964), p. 28-33.
- WÄBER, Gerhardt. « "Le rameur" : eine Gedichtinterpretation zu Paul Valéry », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* [Berlin], n° 75 (1965), p. 365-374.
- WAHL, Jean. « Sur la pensée de Paul Valéry », dans *Poésie, pensée, perception*, Paris, Calmann-Lévy, 1952 [1933], p. 77-93.
- WALZER, Pierre-Olivier. « Introduction à l'érotique valéryenne », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 17 (mars 1965), p. 217-229.
- WALZER, Pierre-Olivier. « Fragments d'esthétique », *Australian Journal of French Studies*, vol. VIII, n° 2 (mai-août 1971), p. 230-242.
- WATTS, Harold H. « Val[é]ry and the Poet's Place », *Quarterly Review of Literature*, vol. III, n° 3 (1946-1947), p. 292-305.
- WAVRE, Rolin. « Paul Valéry mathématicien », dans *Paul Valéry. Essais et témoignages inédits*, sous la dir. de Marc Eigeldinger, Neuchâtel, À la baconnière, 1946, p. 151-162.
- WEBER, Jean-Paul. « Paul Valéry », dans *Genèse de l'œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, p. 388-451.

- WHITING, Charles. « Préciosité in "La Jeune Parque" and *Charmes* », *Yale French Studies*, n° 44 (1970), p. 119-127.
- WILSON, Edmund. « Paul Valéry », dans *Axel's Castle. A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, W.W. Norton & Company, 1984 [1931], p. 64-92.
- WUNDERLI, Peter. « Valéry pragmaticien », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* [Berlin], vol. XCVII, n° 1 (1987), p. 1-19.
- WUNDERLI, Peter. « Valéry und Saussure », *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. LXXXVIII, n° 4 (1978), p. 289-312.
- YANAGAWA, Hidetoshi. « La "psychologie formelle" de Valéry. Étude de fonctionnement », *Bulletin des études valéryennes*, n° 48-49 (novembre 1988), p. 103-134.
- YESCHUA, Silvio. « "Substitutions" et poétique chez Valéry », *Cahiers Paul Valéry*, n° 1 (1975), p. 133-148 (Repris dans : *Le texte, le secret et l'exégèse. Études valéryennes, paulhaniennes et autres*, préface de Jean Starobinski, Paris, Champion, 1992, p. 107-120).
- YESCHUA, Silvio. « Inachèvement et perfection dans l'œuvre de Paul Valéry : l'exemple du *Faust* », dans *Le texte, le secret et l'exégèse. Études valéryennes, paulhaniennes et autres*, préface de Jean Starobinski, Paris, Champion, 1992, p. 153-168.
- YOSHIDA, Hiroshi. « Une signification caractéristique dans la poésie de Paul Valéry : la superposition d'effets de sens », *Études de langue et littérature françaises* [Tokyo], n° 46 (mars 1985), p. 68-83.
- ZELLER, Hans. « Paul Valéry : *Cahiers 1894-1914* », trad. Isabelle Voloz, *Genesis*, n° 2 (1992), p. 183-190.

5. Philosophie, sémiotique et sémantique. Divers.

- . *La Bible*, trad. André Chouraqui, Paris, Desclée de Brouwer, 1986, 2431 p.
- . *Langue française*, n° 23 (1974), sous la dir. d'Henri Meschonnic, « Poétique du vers français ».
- . *Langue française*, n° 49 (1981), sous la dir. de Jean Molino et Joëlle Gardes-Tamine.
- . *Poétique*, n° 18 (1974).
- . *Poétique*, vol. 11, n° 42 (avril 1980), « Théories de la poésie ».
- . *Poétique*, vol. 13, n° 52 (novembre 1982), « Le discours de la poésie ».
- . *Poétique*, vol. 15, n° 58 (avril 1984), « Archéologie du poétique ».
- AISH, Deborah A[melia] K[irk]. *La métaphore dans l'œuvre de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1938, 210 p.
- ALAIN. *Propos*, 2 vols., sous la dir. de Maurice Savin, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1962 [1936], 1366 p.

- ANTOINE, Géraud. « Stylistique des formes et stylistique des thèmes, ou le stylisticien face à l'ancienne et à la nouvelle critique », dans *Les chemins actuels de la critique*, sous la dir. de Georges Poulet, Paris, UGE, coll. 10/18, 1968, p. 159-173.
- ARNOLD, James. « La querelle de la poésie pure », *Revue d'histoire littéraire de la France* [Sceaux], vol. LXX, n° 3 (mai-juin 1970), p. 445-454.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 183 p.
- BARFIELD, Owen. *Poetic Diction. A Study in Meaning*, Hanover, Wesleyan University Press, 1984 [1928], 230 p.
- BEARDSLEY, Monroe. « The Metaphorical Twist », *Philosophy and Phenomenological Research*, n° 22 (mars 1962), p. 293-307.
- BENDA, Julien. *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1945, 293 p.
- BERGMANN, M. « Metaphor and Formal Semantic Theory », *Poetics*, n° 8 (1979), p. 213-230.
- BERGSON, Henri. *Essai sur les données de la conscience*, 33^e éd., Paris, Alcan, 1932 [1899], viii-184 p.
- BIASI, Pierre-Marc de. « Vers une science de la littérature. L'analyse des manuscrits et la genèse de l'œuvre, dans *Encyclopædia Universalis*, vol. hors série, « Symposium : les enjeux », Paris, Encyclopædia Universalis, 1985, p. 466-476.
- BLACK, Max. *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy*, Ithaca, Cornell University Press, 1962 [1954], 267 p.
- BOHN, Willard. « Roman Jakobson's Theory of Metaphor and Metonymy : An Annotated Bibliography », *Style*, vol. XVIII, n° 4 (hiver 1984), p. 534-550.
- BOILLOT, Félix. *Le français moderne*, n° 22 (1954), p. 5-17.
- BOWRA, Cecil Maurice. *The Heritage of Symbolism*, Londres, Macmillan, 1943, 232 p.
- BRÉAL, Michel. *Essai de sémantique (science des significations)*, Paris, Hachette, 1897, 349 p.
- BRÉHIER, Émile. *Histoire de la philosophie*, 3 vols., Paris, Presses universitaires de France, coll. Quadrige, 1991 [1964], 1058 p. [pagination continue].
- BRISSON, Marcelle *et al.* (sous la dir. de). *Un bouquet de Narcisse(s)*, Montréal, L'hexagone, 1991, 305 p.
- BROCH, Hermann. *Création littéraire et connaissance*, traduit par Albert Kohn, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, 1966, 384 p.
- BROOKE-ROSE, Christine. *A Grammar of Metaphor*, Londres, Martin Secker and Warburg, 1958, 343 p.
- BROWN, R. H. « Métaphore et méthode — Logique et découverte en sociologie », *Cahiers internationaux de sociologie*, n° 62 (1977), p. 61-73.
- BRUNEAU, Charles. « La stylistique », *Romance Philology*, n° 5 (1951), p. 1-14.

- CANTOR, Paul. « Friedrich Nietzsche : The Use and Abuse of Metaphor », dans *Metaphor : Problems and Perspectives*, sous la dir. de David Miall, Brighton, Harvester Press, 1982, p. 71-88.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole. *De rimes et d'analogies. Les dictionnaires des poètes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, 113 p.
- CHARLES, Michel. « Le discours des figures », *Poétique*, n° 15 (1973), p. 340-364.
- CHOMSKY, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press, 1965, 251 p.
- COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1966, 231 p.
- COHEN, Jean. *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, coll. Nouvelle bibliothèque scientifique, 1979, 291 p.
- CULLER, Jonathan. *Structuralist poetics. Structuralism Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge & Kegan Paul, 1975, 301 p.
- CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, Cornell University Press, 1981, 242 p.
- CURETON, Richard D. « Metaphor without Analogy. Samuel R. Levin's *The Semantics of Metaphor* », *Poetics Today*, vol. IV, n° 2 (1983), p. 323-341.
- CURTJUS, Ernst Robert. *La littérature européenne*, trad. Jean Bréjoux, préface de Alain Michel, Paris, Presses universitaires de France, coll. Agora, n° 14, 1991 [1956], 960 p. [Titre de couverture : *La littérature européenne et le moyen âge latin*].
- DANESI, Marcel (sous la dir. de). *Metaphor, Communication, & Cognition*, Toronto, Toronto Semiotic Circle-Victoria College, coll. Toronto Semiotic Circle Monograph Series, n° 2, 1987, xiii-117p.
- DANESI, Marcel. « The Role of Metaphor in Cognition [Review of Earl MacCormac, *A Cognitive Theory of Metaphor*, Cambridge, MIT Press, 1985] », *Semiotica*, vol. LXXVII, n° 4 (1989), p. 521-531.
- DANESI, Marcel. « Language and the Senses : New Directions in Linguistics », *Semiotic Review of Books*, vol. I, n° 1 (janvier 1990), p. 4-6.
- DANESI, Marcel. « Thinking is Seeing : Visual Metaphors and the Nature of Abstract Thought », *Semiotica*, vol. LXXX, n° 3-4 (1990), p. 221-237.
- DANESI, Marcel (sous la dir. de). *Giambattista Vico and Anglo-American Science. Philosophy and Writing*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1995, 275 p.
- DAVIDSON, Donald. « What Metaphors Mean », *Critical Inquiry*, vol. V, n° 1 (janvier 1978), p. 31-47.
- DELAS, Daniel. « Le texte poétique », *Poétique*, vol. VIII, n° 30 (avril 1977), p. 211-225.
- DELAS, Daniel et Jacques FILIOLET. *Linguistique et poétique*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1973, 206 p.
- DELBOUILLE, Paul. « Un traité de "rhétorique générale" », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 12 (1970), p. 95-118.

- DELBOUILLE, Paul. « Rhétorique de la poésie ou poésie d'une certaine rhétorique ? [sic] », *Cahiers d'analyse textuelle*, n° 19 (1977), p. 128-152.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris, Éditions de Minuit, coll. Critique, 1969, 392 p.
- DENNETT, Daniel. *Consciousness Explained*, Boston, Little, Brown and Company, 1991, 511 p.
- DERRIDA, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1972, 396 p.
- DERRIDA, Jacques. « The Retreat of Metaphor », trad. Frieda Gardner, *Enclitic*, vol. II, n° 2 (automne 1978), p. 5-33.
- DICKIE, George. « Metaphor », dans *Aesthetics : An Introduction*, Indianapolis, Pegasus, 1971, p. 131-140.
- DORMAEL, J. van, M. SPOELDERS et F. VANDAMME (sous la dir. de). *Metaphor*, Gand, Communication and Cognition, 1987 [Édition séparée de *Communication and Cognition* 19 : 3/4 (automne 1986)], 162 p.
- DOSSE, François. *Histoire du structuralisme*, 2 vols., Paris, Livre de poche-La découverte, coll. Biblio essais, 1992 (Tome 1, *I. Le champ du signe, 1945-1966*, n° 4211, 472 p. ; tome 2, *II. Le chant du cygne, 1967 à nos jours*, n° 4212, 542 p.).
- DUMARSAIS. *Des tropes, ou des différents sens, Figure, et vingt autres articles de l'Encyclopédie, suivi de l'abrégé des tropes de l'abbé Ducros*, présenté par Françoise Douay-Soublin, Paris, Flammarion, coll. Critiques, 1988 [1769], 442 p.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, 10^e éd., Paris, Dunod, 1984 [1969], 536 p.
- ECO, Umberto. *La structure absente*, trad. Uccio Esposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France, 1972, 448 p.
- ECO, Umberto. *Lector in fabula*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, coll. Figures, 1985 [1979], 315 p.
- ECO, Umberto. « The Scandal of Metaphor. Metaphorology and Semiotics », *Poetics Today*, vol. IV, n° 2 (1983), p. 2217-257.
- ECO, Umberto. *Sémiotique et philosophie du langage*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Presses universitaires de France., coll. Formes sémiotiques, 1988 [1984], 285 p.
- ECO, Umberto. « Metaphor, Dictionary, and Encyclopedia », *New Literary History*, vol. XV, n° 2 (hiver 1984), p. 255-271.
- ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*, traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Bernard Grasset, 1992 [1990], 406 p.
- ECO, Umberto. *L'île du jour d'avant*, trad. par Jean-Noël Schifano, Paris, Bernard Grasset, 1996, 462 p.
- ÉDELIN, Francis. « Contribution de la rhétorique à la sémantique générale », *VS*, n° 3 (septembre 1972), p. 69-78.
- ESPAGNE, Michel. « Les enjeux de la genèse », *Études françaises*, vol. XX, n° 2 (automne 1984), p. 103-123.

- FALCONER, Graham. « Genetic Criticism », *Comparative Literature*, vol. XLV, n° 1 (hiver 1993), p. 1-21.
- FARCY, Gérard-Denis. *Lexique de la critique*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, 107 p.
- FÉNELON, François de Salignac de La Mothe de. *Lettre à l'Académie, avec les versions primitives*, sous la dir. d'Ernesta Caldarini, Genève, Droz, 1970 [1715], 198 p.
- FONAGY, Ivan. *La métaphore en phonétique*, Ottawa, Didier, coll. Studia Phonetica, n° 16, 1981 [1963], xi-220 p.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*, présenté par Gérard Genette, Paris, Flammarion, coll. Champs, 1977, 505 p.
- FROMILHAGUE, Catherine et Anne SANCIER. *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991, 262 p.
- GANASCIA, Jean-Gabriel. *Les sciences cognitives*, Paris, Flammarion, coll. Dominos, 1996, 125 p.
- GAUDARD, François Charles. « De l'étude du style dans un texte littéraire : exercices », *Champs du signe*, n° 1 (1991), p. 67-83.
- GENETTE, Gérard. « Le jour, la nuit », *Cahiers de l'Association internationale des Études françaises*, n° 20 (mai 1968), p. 149-165.
- GENETTE, Gérard (sous la dir. de). *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 297, 1994 [*Communication*, n° 16 (1970)], 341 p.
- GENETTE, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, 286 p.
- GENETTE, Gérard. *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1976, 427 p.
- GENTNER, Dedre. « Are Scientific Analogies Metaphors ? », dans *Metaphor : Problems and Perspectives*, sous la dir. de David Miall, Brighton, Harvester Press, 1982, p. 106-132.
- GENTNER, Dedre. « Structure-mapping : A Theoretical Framework for Analogy », *Cognitive Science*, n° 7 (1983), p. 155-170.
- GIBBS, Raymond. *The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, 527 p.
- GLEIZE, Jean-Marie. *A Noir. Poésie et Littéralité*, Paris, Seuil, coll. Fiction et Cie, 1992, 229 p.
- GLEIZE, Jean-Marie. *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, coll. Pierres vives, 1983, 307 p.
- GOSWAMI, Bijoya. *The Metaphor. A Semantic Analysis*, Calcutta, Sanskrit Pustal Bhandar, 1992, 58 p.
- GRAHAM, Victor E. « Rimbaud's "Voyelles" », *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. XI, n° 4 (1964), p. 192-199.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1986 [1966], 262 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien (sous la dir. de). *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1972, 240 p.

- GROUPE M [Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet]. *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 146, 1982 [1970], 233 p.
- GROUPE M [Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet]. *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire. Lecture tabulaire*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 216, 1990 [1977], 376 p.
- GROUPE M [Jacques Dubois, Francis Édeline, Jean-Marie Klinkenberg, Philippe Minguet]. « Miroirs rhétoriques : sept ans de réflexion », *Poétique*, vol. VIII, n° 29 (février 1977), p. 1-19.
- GUIRAUD, Pierre. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1961, 237 p.
- GUIRAUD, Pierre. *La stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n° 616, 1970, 128 p.
- HAHN, Lewis Edwin (sous la dir. de). *The Philosophy of Paul Ricoeur [sic]*, Chicago, Open Court, coll. Library of Living Philosophers, n° 22, 1995, 828 p.
- HAIMANN, John. « Dictionary vs Encyclopedia », *Lingua*, n° 50 (1980), p. 329-357.
- HAMMER, K. « Metaphor and Symbol as "Deviant" Language », *Studies in Language*, n° 3 (1979), p. 209-228.
- HARTMAN, Geoffrey H. *The Fate of Reading and Other Essays*, Chicago, University of Chicago Press-Midway Reprint, 1985 [1975], 352 p.
- HAUSMAN, Carl R. « Philosophical Creativity and Metaphorical Philosophy », *Philosophical Topics*, n° 12 (1981), p. 193-211.
- HAUSMAN, Carl R. *Metaphor and Art : Interactionism and Reference in the Verbal and Non-Verbal Arts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, xi-238 p.
- HAVERKAMP, Anselm. « Beyond Rhetoric Theories of Metaphor », *Texte*, n° 3 (1984), p. 241-260.
- HAY, Louis. « "Le texte n'existe pas". Réflexions sur la critique génétique », *Poétique*, vol. XVI, n° 62 (avril 1985), p. 147-158.
- HEDGES, I. « Surrealist Metaphor : Frame Theory and Componential Analysis », *Poetics Today*, vol. IV, n° 2 (été 1984), p. 275-295.
- HENRY, Albert. *Métonymie et métaphore*, Paris, Klincksieck, coll. Bibliothèque française et romane, n° 21, 1971, 161 p.
- HIRSCH, David H. « Deep Metaphors and Shallow Structures », *Sewanee Review*, vol. LXXXV, n° 1 (hiver 1977), p. 153-166.
- HOFFMAN, Robert R., Edward L. COCHRAN et James M. NEAD. « Cognitive Metaphors in Experimental Psychology », dans *Metaphors in the History of Psychology*, sous la dir. de David E. Leary, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 [1990], p. 173-229.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1963, 260 p.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 85, 1977, 189 p.

- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*, sous la dir. de Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1973, 504 p.
- JOHNSON, M. L. et G. W. ERIKSON. « Toward a New Theory of Metaphor », *Southern Journal of Philosophy*, vol. XVIII, n° 3 (automne 1980), p. 289-299.
- JOHNSON, Mark. *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 233 p.
- JOHNSON-LAIRD, Philip N. *Mental Models. Towards a Cognitive Science of Language, Inference, and Consciousness*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, xiii-513 p.
- JONGEN, René (sous la dir. de). *La métaphore. Approche pluridisciplinaire*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, coll. Publications, n° 15, 1980, 189 p.
- JOSEPH, Lawrence. *Catherine Pozzi. Une robe couleur du temps*, Paris, La différence, coll. Essais, 1988, 340 p.
- KENNEDY, John M. « Focusing on Metaphor », *Semiotic Review of Books*, vol. I, n° 3, p. 4-6.
- KIBÉDI-VARGA, Aron. *Rhétorique et littérature. Études de structures classiques*, Paris, Didier, coll. Orientations, 1970, 237 p.
- KIBÉDI-VARGA, A[ron]. *Les constantes du poème : analyse du langage poétique*, Paris, A. et J. Picard, 1977 [1963], 297 p.
- KLEIBER, Georges « Métaphore : le problème de la déviance », *Langue française*, n° 101 (février 1994), p. 35-56.
- KLEIN-LATAUD, Christine. *Précis des figures de style*, préface d'Alain Baudot, Toronto, GREF, coll. TEL, 1991, 144 p.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. « Vers un modèle théorique du langage poétique », *Degrés*, vol. I, n° 1 (janvier 1973), p. 1-12.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *Le sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto, Éditions du GREF, coll. Theoria, 1990, 237 p.
- KOFMAN, Sarah. *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique Payot, 1972, 210 p.
- KONRAD, Hedwig. *Étude sur la métaphore*, préface de René Poirier, Paris, Vrin, 1939, 167 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 174, 1985 [1974], 645 p.
- KRISTEVA, Julia. *Polylogue*, Paris, Seuil, coll. Tel Quel, 1977, 544 p.
- KRISTEVA, Julia. *Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 96, 1978 [1969], 319 p.
- KRISTEVA, Julia. *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, coll. L'infini, 1983, 358 p.
- KUENTZ, Pierre. « Rhétorique générale ou rhétorique théorique ? », *Littérature*, n° 4 (décembre 1971), p. 108-115.
- KUENTZ, Pierre. « L'enjeu des rhétoriques », dans *Littérature*, n° 18 (mai 1975), p. 3-15.

- KUENTZ, Pierre. « Le "rhétorique" ou la mise à l'écart », dans *Communications*, 16. *Recherches rhétoriques*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 297, 1994, p. 211-232.
- LAKOFF, George. *Categories and Cognitive Models*, Berkeley, Institute for Cognitive Studies, coll. Cognitive Science Report, 1982, p.
- LAKOFF, George et Mark JOHNSON. *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. M. de Fornel et J.-J. Lecerclé, Paris, Minuit, 1985 [1980], p.
- LAKOFF, George. « Metametaphorical Issues. The Meanings of Literal », *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. I, n° 4 (décembre 1986), p. 291-296.
- LAKOFF, George et Mark TURNER. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, Chicago University Press, 1989, xii-230 p.
- LAKOFF, George. *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 614 p.
- LARBAUD, Valéry. *Ce vice impuni, la lecture. Domaine français*, Paris, Gallimard-NRF, 1941, 283 p.
- LE GUERN, Michel. *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Larousse, coll. Langue et langage, 1973, 126 p.
- LEARY, David (sous la dir. de). *Metaphors in the History of Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. Cambridge Studies in the History of Psychology, 1994 [1990], 383 p.
- LÉON, Pierre. « Sèmes potentiels et actualisation poétique », *Études littéraires*, vol. IX, n° 2 (août 1976), p. 317-340.
- LÉONARD, Albert. « La poésie pure », dans *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle*, Paris, José Corti, 1974, 270 p.
- LEVIN, Samuel. *Semantics of Metaphor*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1977, xi-158 p.
- LUCRÈCE. *De la nature*, trad. Henri Clouard, Paris, Flammarion, coll. GF, 1987 [1964], 247 p.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, coll. Philosophie et langage, 1984, 211 p.
- MAKARYK, Irena R. (sous la dir. de). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, 1993, 656 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*, sous la dir. de Henri Mondor et G. Jean Aubry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, n° 65, 1945, 1659 p.
- MARTIN, Robert. *Pour une logique du sens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 1983, 268 p.
- MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1988 [1963], 380 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, 2^e édition, Lagrasse, Verdier, 1982, 713 p.

- MESCHONNIC, Henri. *Les états de la poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1985, 284 p.
- METZING, D. « Frame Representation and Lexical Semantics », dans *Word, Worlds, and Contexts*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1981, p. 320-342.
- MEYER, H. « On the Heuristic Value of Scientific Models », *Philosophy of Science*, n° 18 (1951), p. 111-123.
- MEYER, Bernard. *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique*, 2 vols., Paris, L'harmattan, coll. Poétiques. Publications du Centre de recherches littéraires et historiques de l'Université de La Réunion, 1993 (Tome 1, 223 p. ; tome 2, 196 p.)
- MÉZAILLE, Thierry. « Sémantique interprétative et stylistique », *L'information grammaticale*, n° 51 (octobre 1991), p. 30-34.
- MIALL, David S. (sous la dir. de). *Metaphor : Problems and Perspectives*, Brighton, Harvester Press, 1982, 172 p.
- MINGUET, Philippe. « Du rhétorique au poétique », dans *Vers une esthétique sans entraves. Mélanges Mikel Dufrenne*, Paris, U.G.E., coll. 10/18, p. 329-344.
- MIO, Jeffery Scott et Albert N. KATZ (sous la dir. de). *Metaphor : Implications and Applications*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996, 269 p.
- MITTERAND, Henri. « Le méta-texte génétique dans les *Ébauches* de Zola », *Genesis*, n° 6 (1994), p. 47-61.
- MOLINIÉ, Georges. *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Linguistique nouvelle, 1991 [1986], 212 p.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 4^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1961], 1320 p.
- MOUNIN, Georges. *Travaux pratiques de sémiologie générale*, sous la dir. d'Alain Baudot et Claude Tatilon, Toronto, Éditions du GREF, coll. Theoria, n° 3, 1994, 320 p.
- MULLER, Marcel. « Questions du structuraliste au généticien », dans *Sur la génétique textuelle*, sous la dir. de D. G. Bevan et P. M. Wetherill, Amsterdam, Rodopi, 1990, p. 99-107.
- NESSELROTH, Peter W. *Lautréamont's Imagery. A Stylistic Approach*, Paris, Droz, 1969, 130 p.
- NIDA, E. *Componential Analysis of Meaning : An Introduction to Semantic Structures*, La Haye, Mouton, 1975, 272 p.
- NOPPEN, Jean-Pierre van, S. de KNOP et René JONGEN. (sous la dir. de). *Metaphor. A Bibliography of Post-1970 Publications*, Amsterdam, John Benjamins, coll. Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, n° 17, 1985, 497 p.
- NOPPEN, Jean-Pierre van et Edith HOLS (sous la dir. de). *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications 1985 to 1990 [1990]*, Amsterdam, John Benjamins, coll. Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, n° 20, 1990, 350 p.
- NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press, coll. Advances in Semiotics, 1995 [1990], 576 p.

- NUESSEL, Frank. « Art and Metaphor », *Semiotic Review of Books*, vol. I, n° 3 (septembre 1990), p. 6-8.
- NUESSEL, Frank. « Metaphor and Cognition : A Review Essay », dans *Metaphor, Communication, & Cognition*, sous la dir. de Marcel Danesi, Toronto, Toronto Semiotic Circle, coll. Monograph Series, n° 2, 1987, p. 9-22.
- OGDEN, C. K., et I. A. RICHARDS. *The Meaning of Meaning. A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*, préface d'Umberto Eco, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1989 [1923], 363 p.
- ORTONY, Andrew (sous la dir. de). *Metaphor and Thought*, 2^e édition, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 [1993], 678 p.
- PAUL, A. M. « Metaphor and the Bounds of Expression », *Philosophy and Rhetoric*, vol. V, n° 3 (automne 1972), p. 143-158.
- PAULHAN, Jean. *Clef de la poésie*, Paris, Gallimard, coll. Métamorphoses, 1944, 94 p.
- PERRON, Paul et Marcel DANESI. « Sémiotique et sciences cognitives », *Applied Semiotics / Sémiotique appliquée*, n° 1 (mars 1996), p. 13-19 (Consultable en ligne : <http://www.epas.utoronto.ca:8080/french/as-sa/ASSA-No1/PPMD1.html>).
- PETÖFI, Janos. « Meaning, Text Interpretation, Pragmatic-Semantic Text Classes », *Poetics*, n° 11 (1982), p. 453-491.
- PEYTARD, Jean. « Sur quelques relations de la linguistique à la sémiotique littéraire (De Greimas à Bakhtine) », dans *Syntagmes 3 : didactique, sémiotique, linguistique*, Paris, Les Belles lettres, coll. Linguistique et sémiotique, n° 6, tome 3, 1986, p. 149-177.
- POINCARÉ, Henri. *La valeur de la science*, Paris, Flammarion, coll. Bibliothèque de philosophie scientifique, 1905, ii-278 p.
- PRANDI, Michele. *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Propositions, 1992, 272 p.
- PREMINGER, Alex, Frank WARNKE et B. HARDISON, Jr (sous la dir. de). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton, Princeton University Press, 1986 [1965], 309 p.
- PREMINGER, Alex, T[erry] V. F. BROGAN et al. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993, 1383 p.
- RAMBAUDI, D. « Linguaggio metaforico e scoperta scientifica », *Giornale di metafisica*, n° 30 (1975), p. 641-656.
- RASTIER, François. « Systématique des isotopies », dans *Essais de sémiotique poétique*, sous la dir. d'Algirdas Julien Greimas, Paris, Larousse, coll. L, 1972, p. 80-106.
- RASTIER, François. « Le sémème dans tous ses états », *Cahiers de lexicologie*, n° 47 (1985), p. 3-42.
- RASTIER, François. « Principes et conditions de la sémantique componentielle », dans *Exigences et perspectives de la sémiotique : recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas*, sous la dir. de Herman Parret et Hans George Ruprecht, Amsterdam, Benjamins, 1985, p. 505-527.
- RASTIER, François. « Typologie des composants sémantiques », *Quaderni di Semantica*, vol. VI, n° 1 (juin 1985), p. 35-49.

- RASTIER, François. « Microsémantique et textualité », dans *Research in Text Connexity and Text Coherence : A Survey*, sous la dir. de Michel Charolles, Janos Petöfi et Emel Sozer, Hambourg, Buske, 1986, p. 147-166.
- RASTIER, François. *Sémantique interprétative*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1987, 277 p.
- RASTIER, François. « Sur la sémantique de réseaux », *Quaderni di semantica*, vol. VIII, n° 1 (juin 1987), p. 115-131.
- RASTIER, François. « Microsémantique et syntaxe », *L'information grammaticale*, n° 37 (mars 1988), p. 8-13.
- RASTIER, François. *Sens et textualité*, Paris, Hachette, coll. Langue-Linguistique-Communication, 1989, 287 p.
- RASTIER, François. « Microsémantique et thématique », *Strumenti Critici*, vol. IV, n° 2 (mai 1989), p. 151-162.
- RASTIER, François. *La triade sémiotique, le trivium et la sémantique linguistique*, Limoges, Université de Limoges, 1990, 54 p.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1992, 262 p.
- RASTIER, François. *La sémantique unifiée - aide mémoire*, Paris, C.N.R.S-Laboratoire d'informatique pour la mécanique et les sciences de l'ingénieur, coll. Notes et documents du LIMSI, n° 3, 1992, 23 p.
- RASTIER, François. « À propos d'une phrase de Proust... », dans *Où en est la linguistique ?*, sous la dir. d'Alonso Coradonga Lopez et Arlette Séré de Olmos, Paris, Didier, 1992, p. 109-115.
- RASTIER, François. « La Bette et la Bête - une aporie du réalisme », dans *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentation. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, sous la dir. de Philippe Hamon et de Jean-Pierre Leduc-Adine, Paris, Nathan, 1992, p. 205-217.
- RASTIER, François. « La généalogie d'Aphrodite — Réalisme et représentation artistique », *Littérature*, n° 87 (octobre 1992. « La moire de l'image »), p. 105-123.
- RASTIER, François. « La sémantique des textes et l'approche interprétative », *Champs du signe*, n° 3 (1992), p. 181-192.
- RASTIER, François. « Thématique et génétique. L'exemple d'Hérodiade », *Poétique*, n° 90 (1992), p. 205-228.
- RASTIER, François. « Réalisme sémantique et réalisme esthétique », *Théorie — Littérature — Enseignement*, n° 10 (1992), p. 81-117.
- RASTIER, François. « Sémiotique et sémantique », dans *Les sciences du langage en France au XX^e siècle*, sous la dir. de Bernard Pottier, Paris, Peeters, 1992, p. 318-323.
- RASTIER, François. « Tropes et sémantique linguistique », *Langue française*, n° 101 (février 1994), p. 80-101.
- RASTIER, François. « Problématiques du signe et du texte », *Intellectica*, vol. XXIII, n° 2 (1996), p. 11-52.

- RASTIER, François, Marc CAVAZZA et Anne ABEILLÉ. *Sémantique pour l'analyse. De la linguistique à l'informatique*, Paris, Masson, coll. Sciences cognitives, 1994, 240 p.
- RAY, William. *Literary Meaning. From Phenomenology to Deconstruction*, Oxford, Basil Blackwell, 1984, 228 p.
- REBOUL, Olivier. *La rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n° 2133, 1993 [1984], 127 p.
- RIBADEAU-DUMAS, François. *Histoire de la magie*, Paris, Pierre Belfond, 1970, 621 p.
- RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*, Oxford, Oxford University Press, 1965 [1936], 138 p.
- RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. L'ordre philosophique, 1975, 414 p.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 227, 1983, 406 p.
- RIFFATERRE, Michael. *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana University Press, 1978, 213 p.
- RUBANO, Gregory et Philip ANDERSON. « Reasoning and Writing with Metaphors », *English Journal*, vol. LXXVII, n° 8 (1988), p. 34-37.
- SACRÉ, Jean. « Sémiotique et poésie », dans *Sémiotique en jeu*, Amsterdam, Hadès Benjamin, 1987, p. 145-156.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*, sous la dir. de Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. Bibliothèque scientifique Payot, 1972, p. 520.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989, 187 p.
- SCHOLES, Robert. *Semiotics and Interpretation*, New Haven, Yale University Press, 1982, 161 p.
- SEBEOK, Thomas, Paul BOUISSAC et al. (sous la dir. de). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 3 vols., Berlin, Mouton de Gruyter, coll. Approaches to Semiotics, n° 76, 1986, xi-1179 [t. 1 et t. 2]-452 p.
- SHANK, Gary. « Metaphor as a Semiotic Research Tool », dans *Semiotics 1984*, sous la dir. de John Deely, Lanham, University Presses of America, 1985, p. 419-424.
- SHIBLES, Warren A. *Metaphor: An Annotated Bibliography and History*, Whitewater [Wisconsin], The Language Press, 1971, xiv-414 p.
- SPERBER, Dan. « Rudiments de rhétorique cognitive », *Poétique*, n° 23 (1975), p. 377-390.
- STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots : les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Paris, Gallimard, 1971, 167 p.
- SUHAMY, Henri. *La poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n° 2311, 1986, 125 p.
- SWEETSER, Eve. *From Etymology to Pragmatics. Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 174 p.

- TAMBA, Irène. « Une clé pour différencier deux types d'interprétation figurée, métaphorique et métonymique », *Langue française*, n° 101 (février 1994), p. 26-33.
- TAMBA-MECZ, Irène. *La sémantique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Que sais-je ?, n° 655, 1994 [1988], 128 p.
- TODOROV, Tzvetan. *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 188, 1987, 187 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Sémantique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 103, 1979, 181 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978, 165 p.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*, Paris, Seuil, coll. Points, n° 176, 1977, 378 p.
- TOLTON, C. D. E. « Symbolism and Irony : A New Reading of Gide's "Traité du Narcisse" », *Studi francesi*, vol. XL, n° 119 (mai-août 1996), p. 271-284.
- VEALE, Tony. *A Survey of the Metaphor Field*, consultable en ligne à <http://simpr1.compapp.dcu.ie/~tonyv/tonyv.html>.
- VICKERS, Brian. « The Atrophy of Modern Rhetoric, Vico to De Man », *Rhetorica*, vol. VI, n° 1 (hiver 1988), p. 21-56.
- WELLEK, René et Austin WARREN. *Theory of Literature*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977 [1942], 375 p.
- WIESELER, Friedrich. *Narkissos : Eine kunstmytologische Abhandlung nebst einem Anhang über den Narcissen und ihre Beziehung im Leben, Mythos und Kultes der Griechen*, Göttingen, Dieterich Buchhandlung, 1856, vi-135 p.
- WIMSATT, W. K. « Style as Meaning », dans *Essays on the Language of Literature*, sous la dir. de Seymour Chatman et Samuel Levin, Boston, Houghton Mifflin, 1967, p. 362-373.
- YOURCENAR, Marguerite (trad.). *La couronne et la lyre. Poèmes traduits du grec*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1979, 508 p.
- ZILBERBERG, Claude. *Raison et poétique du sens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. Formes sémiotiques, 1988, 227 p.

SOMMAIRE

Introduction

1. Des <i>Cahiers</i> au complexe valéryen	2
2. Valéry : auteur, poète, penseur	11
3. Les fronts critiques	18
4. Pourquoi la métaphore ?	26

I. FONDEMENT D'UNE CONTROVERSE : LE SENS LITTÉRAL DANS LA CONNAISSANCE 31

1. Sa nature	35
2. Son opération	37
3. Son effet	39
4. Sa nécessité	41
5. Sa connaissance, sa reconnaissance	44
6. Son arrière-plan sémantique	45
7. Sa composition sémantique	47
8. L'extension de son sens	50
<i>Conclusions</i>	52

II. VALÉRY FACE À DEUX CONCEPTIONS LINGUISTIQUES DE LA MÉTAPHORE 57

1. Fondement de la rhétorique : le mot	60
2. Fondement de la stylistique : la figure comme ornement	72

III. LES *CAHIERS* SOUS L'ANGLE DE LA MÉTAPHORE 94

1. Une évolution	96
2. Une révolution tranquille : le corps	102
3. Un texte et ses classements	106

IV. LA MÉTAPHORE ET LE SYSTÈME (1894-1900)

116

1. Configuration critique	119
2. La démon d'universelle arithmétique	125
a. Le fondement du système : une métaphore représentative	125
b. Un langage passé au crible : le <i>méta</i> fort	135
c. La métaphore-moyen : avant — et après ?	142
3. La métaphore-objet	144
a. Spontanéisme	147
b. Mathématisme	148
c. Matérialisme	151
d. Expérimentalisme	154
4. Les opérations du Système	159
a. Association	163
b. Combinaison	164
c. Substitution	165
d. Transformation	166
5. De quelques ébranlements	172

V. LA MÉTAPHORE DANS LE POÈME : ASPECTS GÉNÉTIQUES DU « PRINTEMPS »

178

1. Processus génétique	180
2. Naissance et développement d'une figuration	188
3. Prolongements génétiques	204
4. Aspects d'un imaginaire poétique	215

VI. POSSIBILITÉS POÉTIQUES DE LA MÉTAPHORE :
SÉMANTIQUE DE L'OMBRE ET DE LA LUMIÈRE
DANS « FRAGMENTS DU NARCISSE »
226

1. Pourquoi une sémantique interprétative de la métaphore ?	229
2. Valeurs métaphoriques de l'ombre et de la lumière	234
a. La métaphore lumineuse en critique	236
b. Métaphore et allégorie dans le mythe de Narcisse	241
c. Lumière et axiologie	245
d. Sur le texte	249
3. Approche sémantique	252
a. Il y a sémantique et sémantique	252
b. Ombre et lumière	256
c. Visibilité et non-visibilité	264
d. Matérialité et immatérialité	266
e. Surface et profondeur	267
f. Pureté et mortalité	269
4. Conclusions	271

VII. MÉTAPHORE ET INTERPRÉTATION : L'EXPANSION DU SENS
280

1. La « fausse » métaphore	282
2. D'une métaphore l'autre : le cas d'« Ode secrète »	291
a. Problème critique	292
b. Isotopie principale	296
c. Sémèmes non intégrés	299
3. CEM pour une poly-isotopie systématique ?	308
a. « L'abeille »	311
b. « La ceinture »	314
c. « Les grenades »	316
<i>Conclusion</i>	318

CONCLUSIONS	321
-------------------	-----

ANNEXES	331
---------------	-----

BIBLIOGRAPHIE	345
---------------------	-----