

Paul Valéry face à Edgar Allan Poe. Une pensée philosophique entre composition et création

Paul Valéry Compared with Edgar Allan Poe. Philosophical Thought between Composition and Creation

Barbara Scapolo

Number 95, Winter 2011

Paul Valéry. Identité et analogie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004044ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004044ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

1189-4563 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Scapolo, B. (2011). Paul Valéry face à Edgar Allan Poe. Une pensée philosophique entre composition et création. *Tangence*, (95), 11–28. <https://doi.org/10.7202/1004044ar>

Article abstract

Our analysis posits that a mastery of Edgar Allan Poe's work is essential for understanding the thinking of Paul Valéry. Poe makes it possible to reflect, specifically, on the formal structure of a work, an issue that is at the core of the poet's overall philosophy. Valéry's thinking on this subject passes from constant attention to the role of the reader—via the development of numerous strategies within his own writing which he employs, as an author, to control and resist the reader—to an invitation to establish an analysis focused on the potential work rather than the factual one. This leads us to underscore the importance he accorded, throughout his life, to the uncompleted. In our view, the horizon of meaning in Valéry's thinking seems to be inextricably linked to the shaping of research of a certain *consistency*, with consistency understood according to the double sense it has in English; this involves both coherence and consistency, the same double sense one finds, for that matter, in Poe's *Eureka*. In doing so, we also recall Valéry's tendency in his writings to orient himself at times to a future reader, at times to himself.

Paul Valéry face à Edgar Allan Poe. Une pensée philosophique entre composition et création

Barbara Scapolo,
Université de Padoue (Italie)

L'hypothèse de notre analyse est celle d'une importance capitale de la maîtrise de l'œuvre d'Edgar Allan Poe pour comprendre la pensée de Valéry. Poe permet de réfléchir plus particulièrement sur ce qu'est la structure formelle d'une œuvre, question au centre de toute la philosophie du poète. La réflexion valéryenne sur cette question passe de l'attention constante au rôle du lecteur, avec l'élaboration de nombreuses stratégies au sein de sa propre écriture pour pouvoir, en tant qu'auteur, contrôler le lecteur et lui résister, à une invitation à établir une analyse qui s'intéresse plus à l'œuvre en puissance qu'à celle en acte, ce qui nous amène à souligner l'importance qu'il a accordée, sa vie durant, à l'inachevé. L'horizon de sens de la réflexion de Valéry nous semble indissociablement lié à la mise en forme d'une recherche d'une certaine *consistency*, le terme devant ici être entendu dans le double sens qu'il a en anglais : à la fois cohérence et consistance, double sens que l'on retrouve au reste dans *Eurêka* de Poe. Ce faisant, l'auteure de cette étude rappelle également la propension de l'écriture de Valéry à s'orienter tantôt vers un lecteur à venir, tantôt vers lui-même.

Un cadre complexe de renvois

L'œuvre de Valéry, dès que l'on s'apprête à l'analyser, tire sa richesse du nombre considérable de difficultés qu'elle présente. En effet, elle se caractérise avant tout par son *système complexe de renvois* qui interdit tout recours à un discours unitaire : impossible d'enfermer ses énigmes dans une quelconque solution qui se voudrait univoque, définitive, stable ou, pire encore, « figée », Valéry lui-même ne manquant pas d'insister sur le fait que l'étymologie d'« affirmation » renvoie, précisément, à *firrum facere* (*Ca*, vol. 16,

p. 174¹). De plus, quand son travail se fait plus spécifiquement philosophique, il consiste dans l'exercice des possibles de la pensée. Du coup, on évitera de proposer une analyse affirmative qui bride-rait les mouvements de la pensée et du texte valéryens, qui en empêcherait tout « autre possible ». Sur quoi l'œuvre peut-elle s'ouvrir? Quels problèmes soulève-t-elle? Quels points éclaircit-elle? Ces questions constitueront autant de balises destinées à jalonner un parcours où il s'agira de proposer une étude qui avance par problèmes, de manière à faire constamment dialoguer l'œuvre avec le lecteur afin que cette œuvre devienne, pour reprendre une expression de Valéry, un « excitant » pour la pensée.

Cependant, quelques considérations générales s'avèrent nécessaires pour démêler plusieurs des renvois qui structurent l'ensemble de l'œuvre de Valéry. Insistons sur ce point : considérer la production de Valéry de façon globale ne signifie pas qu'on ignore la variété et la complexité des problématiques *com-prises* dans les différents gestes de son écriture (œuvres publiées, *Cahiers*, manuscrits, correspondances, conférences, cours, etc.). Suspendue entre deux plans, sa production requiert, par conséquent, une confrontation continue entre les deux sens de la pratique de l'écriture chez Valéry : l'une tournée vers l'extérieur et l'autre, vers le plus intime. Autrement dit, on doit maintenir la comparaison ouverte entre ces divers exercices d'écriture, qui vont du plus singulier au plus général. De fait, le noyau problématique de l'œuvre repose, d'une part, sur la nécessité de repérer les disséminations que recouvre ce système de renvois et, d'autre part, sur l'invitation implicite à s'interroger sur sa valeur. S'efforcer de comprendre le texte revient donc à maintenir ouvert le dialogue entre ces différentes formes d'écriture.

Pour bien comprendre le faisceau de ces divers exercices d'écriture, qui tous prennent naissance en Valéry, nous examinerons leurs liens avec l'œuvre d'Edgar Allan Poe. Nous en parlerons, dans cette contribution, en essayant d'en démêler les éléments les plus importants, notamment la relation du texte écrit avec le lec-

1. Les références aux divers ouvrages cités seront indiquées par un sigle, suivi du volume et de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte. Paul Valéry, *Œuvres* [1957-1960], éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997 et 1993, 2 vol. (CE); *Cahiers* [1957-1960], éd. Jean Hytier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1997 et 1993, 2 vol. (C); *Cahiers*, reproduction anastatique intégrale, Paris, CNRS, 1957-1961, 29 vol. (Ca); *Cahiers 1894-1914*, éd. Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry et Robert Pickering, Paris, Gallimard, 1987-2009, 11 vol. (éd. en cours d'achèvement) (Ch).

teur, la dialectique accompli/non-accompli dans chaque composition et le rôle fonctionnel du concept de *consistency*. Nous étudierons enfin la signification et le mouvement de l'analogie à l'égard de ces éléments en soulignant la densité littéraire et philosophique de ce concept.

L'écrit idéal, comme excitant et aliment

Le vaste problème du rapport du lecteur à l'œuvre ainsi que celui de l'auteur à son œuvre constituent un premier point de départ : « Un écrit où chaque portion s'engrène à toutes les objections qu'on peut y faire, épouse complètement au point de vue logique l'esprit du lecteur. Au point de vue psychologique il faudrait trouver un mécanisme analogue mais alors une seule détermination peut suffire à remplir le but analogue » (*Ch*, vol. II, p. 26). Pour Valéry, il s'agit non seulement d'une clef de lecture pour une œuvre particulière, mais aussi pour l'ensemble de la pensée de l'auteur². Si Valéry caractérise d'abord son œuvre écrite par le sens que lui confère le lecteur (voir *CE*, vol. I, p. 1509), en tant que ce dernier dispose d'une certaine puissance sur « l'inertie de la chose écrite » (*Ca*, vol. 12, p. 10), on sait aussi que, très souvent, l'auteur ne se limite pas à livrer son travail au public, mais qu'il est connu pour être « son propre commentateur³ », la victime de sa propre « manie de vouloir donner au lecteur plus qu'il n'en demande et donc, plus qu'il n'en peut supporter » (*C*, vol. I,

2. Nous nous permettons de renvoyer ici à Barbara Scapolo, *Comprendere il limite. L'indagine delle « choses divines » in Paul Valéry*, préface de Jean-Michel Rey, Cosenza, Luigi Pellegrini, 2007, p. 25 et suiv.

3. Emil Cioran, *Valéry face à ses idoles*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1995, p. 1560. La position critique de Cioran est particulièrement riche. Elle nous pousse à nous interroger sur la volonté d'explication de soi jusqu'à l'extrême, tout comme Valéry n'a jamais cessé de la pratiquer. Cette considération, ainsi que le ton particulièrement ascétique de l'essai, ton qui en choqua plus d'un au moment de la publication, doit s'accompagner d'une précision que l'on retrouve justement dans les *Cahiers* de Cioran lui-même et qui rapproche inévitablement les deux hommes : « Un livre n'est fécond et ne dure que s'il est susceptible de plusieurs interprétations différentes. Les œuvres qu'on peut définir sont essentiellement périssables. Une œuvre vit par les malentendus qu'elle suscite » (*Cahiers 1957-1972*, Paris, Gallimard, 1997, p. 137). Pour un approfondissement du rapport de Cioran à Valéry, nous nous permettons de renvoyer à Barbara Scapolo, « L'apertura al divino : il mistico "bloccato" e il mistico "fallito" », dans *aut aut*, nos 313-314 (*Dal « segno » al « senso »*. *Riflessioni su Cioran*), 2003, p. 223-234, plus particulièrement p. 229 et suiv.

p. 272). Au fond, lorsque Valéry constate et redoute en même temps que le lecteur crée de nouveaux horizons de sens à partir de « l'inertie » des textes, lorsqu'il élucide et commente inlassablement ses propres textes, il ne distingue rien d'autre que deux sortes de puissances : celle du lecteur et celle de l'auteur⁴. Michel Jarrety a particulièrement bien mis en évidence la double valeur de cette tension : il s'agit du mouvement perpétuel des réflexions de Valéry sur ce sujet, qui va du dedans au dehors et qui détermine le mouvement de son écriture⁵. En fait, Valéry n'a pas seulement essayé d'expliquer son propre travail, mais il a mis sur pied toutes sortes de *stratégies* au sein de sa propre écriture pour pouvoir, en tant qu'auteur, contrôler le lecteur et lui résister :

[...] Ce que chaque auteur veut paraître —
Cette clé — ce chiffre —
Fait partie de l'effet qu'il veut produire [...] ⁶.

Un poète — ne soyez pas choqué de mon propos — n'a pas pour fonction de ressentir l'état poétique : ceci est une affaire privée. Il a pour fonction de le créer chez les autres [...]. (CE, vol. I, p. 1321)

Idéal littéraire — finir par savoir ne plus mettre sur sa page que du « lecteur ». (Ch, vol. X, p. 49)

C'est ainsi que, dès l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, Valéry envisage l'œuvre d'art comme un objet conçu pour produire un effet calculé sur « une catégorie prévue d'esprits auxquels ils s'adressent spécialement », si bien que celle-ci « devient une machine destinée à exciter et à combiner les formations individuelles de ces esprits » (CE, vol. I, p. 1198). La poétique de Valéry a même pour fondement cette ambition de mettre au point et de réaliser des stratégies qui visent le contrôle de l'effet produit sur le lecteur. En ce sens, notre auteur reconnaît sa dette envers l'œuvre théorique d'Edgar Allan Poe, notamment *The Philosophy of Composition* (1846) et *The Poetic Principle* (1849)⁷, ainsi qu'envers

4. « Que peut un homme ? demandait M. Teste. C'est là s'interroger sur l'homme moderne. Le langage, dans le monde, est par excellence pouvoir. Qui parle est puissant et violent » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1959, p. 48).

5. Michel Jarrety, « Le pouvoir du lecteur », dans *Valéry devant la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 201-247.

6. Paul Valéry, *Cahier 3 — 1943*, éd. Serge et Marie Bourjea, Paris, Fata Morgana, 2006, p. 91.

7. Poe affirme que, pour lui, « la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire » (Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*

la « poétique de la suggestion » de Mallarmé. En outre, on remarquera qu'à partir de 1909-1910 jusqu'aux « Cours de Poétique » du Collège de France (voir *Œ*, vol. II, p. 1438 et p. 1442), l'attention de Valéry se tourne vers le point de vue du lecteur qu'il considère explicitement comme un consommateur ou un patient, ce qui fait de lui un précurseur de la théorie esthétique de la réception (*Rezeptionästhetik*) de Hans Robert Jauss⁸.

« Le phénomène littéraire comprend 2 phases — Passage de l'auteur à l'écrit et de l'écrit à un état (de lecteur) » (*Ch*, vol. X, p. 107). Ainsi l'esthétique de Valéry examine-t-elle systématiquement chaque « phénomène littéraire » comme un « état » que l'auteur voudrait induire chez son lecteur. C'est un état qui est très proche de l'analogie, définie comme « force d'évidence périodique » (*Ch*, vol. I, p. 394) : effet d'analogie, ou « équation » qui fait « [c]omprendre, saisir, dedans ~ contenir ~ reproduire » (*Ch*, vol. IX, p. 69)⁹, étroitement lié à l'analyse du langage et « de — la littérature exercée par des considérations analogues aux géométriques — Transformations des états et correspondants écrits de ces transformations » (*Ch*, vol. III, p. 348). Ce principe semble pouvoir être étendu à toute *intentio* artistique.

Toutefois, nous affirmions plus haut que, selon Valéry, un texte prend le sens que le lecteur lui attribue : en fait, si l'on tient

[1846], trad. fr. *La genèse d'un poème*, cité dans Jean-Pierre Naugrette (dir.), *Histoire, Essais et Poèmes*, Paris, Le livre de Poche, 2006, p. 1510) ; de fait, « un poème ne mérite ce titre que dans la mesure où il stimule en élevant l'âme » (*The Poetic Principle* [1849], trad. fr. *Le principe poétique*, dans *La genèse d'un poème*, ouvr. cité, p. 1527). Nous avons déjà étudié plus spécifiquement la question du rapport entre auteur, lecteur et œuvre chez Valéry et Poe dans notre article, « *Téchne del lógos, lógos della téchne* : note intorno al fare poetico-dialogico di Paul Valéry », dans Laura Sanò (dir.), *Le potenze del filosofare. Lógos, téchne, pólemos*, Padoue, Il Poligrafo, coll. « Paradosso », 2007, p. 141-177.

8. C'est en 1967 que Jauss lance un important travail de théorisation du phénomène de la réception critique des textes. Cette théorisation, qui n'a jamais essayé de cacher sa dette envers Valéry, connaîtra un franc succès outre-Atlantique. Le projet de cette théorie consistait à déplacer l'attention des auteurs (que Jauss appelle « sujets producteurs ») vers les lecteurs-critiques (les « sujets consommateurs ») en mettant en circulation les textes en fonction de la dynamique historique des processus interprétatifs (voir Hans Robert Jauss, *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung* [1972], trad. fr. *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinsky, Paris, Seuil, 1990, et *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* [1977], trad. fr. *Pour une herméneutique littéraire*, trad. Maurice Jacob, Paris, Gallimard, 1988).

compte de l'effet produit sur le lecteur, ce dernier ne pourra jamais pénétrer complètement l'univers créatif de l'auteur, tout comme l'auteur ne pourra jamais connaître ni contrôler totalement les réactions de son lecteur. Au nombre des réactions du lecteur que prévoit l'auteur, on compte le contrôle de son attention, ce qui implique pour Valéry un travail de lecture approfondi qui doit avant tout se soucier de la « comparaison de ce que l'auteur a entendu faire avec ce qu'il a fait effectivement » (*Œ*, vol. II, p. 479). Ses *Cahiers* recèlent même un renseignement précis à ce sujet : « Ne juge pas l'homme sur l'œuvre — mais sur le projet, sa précision, son ampleur, sa nouveauté, son altitude. L'œuvre dépend aussi de circonstances, et elle marque autant ces circonstances que l'homme, son auteur » (*Ch*, vol. X, p. 86). Or, nous l'avons déjà vu, l'*attention* du lecteur dépend de l'intention de l'auteur, de son projet. Mais le lecteur doit ensuite élucider ce qui a effectivement été écrit en donnant naissance à de nouveaux horizons de sens. Valéry encourage donc une lecture qui dépasse l'œuvre elle-même ; il invite à établir une analyse qui s'intéresse plus à l'œuvre en puissance qu'à celle en acte.

« Il faut observer les grands hommes à la lumière de leur orgueil, et du nôtre. Mais oui. Le meilleur élément de mesure — c'est le but, le dessein toujours caché. Il faut le deviner. Alors tout s'éclaire [...] » (*C*, vol. II, p. 1372). Il n'est pas difficile de reconnaître l'écho de son maître spirituel, Mallarmé, qui, dans la célèbre lettre autobiographique qu'il adresse à Verlaine, « confesse » son « vice, mis à nu ¹⁰ ». Mais, alors que Mallarmé songe au « Grand Œuvre » comme à une œuvre, à un produit fini, Valéry, lui, concentre toute son attention sur le travail qui vise à la production :

-
9. « [...] Ainsi le “dedans” serait le choisissable, le séparable, ce qui peut être et évoluer complètement et séparément. [...] Le dedans est le possible — la *puissance* » (*Ch*, vol. IX, p. 69).
10. « [...] j'ai toujours rêvé et tenté autre chose, avec une patience d'alchimiste, prêt à y sacrifier toute vanité et toute satisfaction, comme on brûlait jadis son mobilier et les poutres de son toit, pour alimenter le fourneau du Grand Œuvre. Quoi ? C'est difficile à dire : un livre, tout bonnement, et maints tomes, un livre qui soit un livre, architectural et prémédité, et non un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses... J'irai plus loin, je dirai : le Livre, persuade qu'au fond il n'y en a qu'un, tenté à son insu par qui-conque a écrit, même les Génies » (Stéphane Mallarmé, « Autobiographie. Lettre à Verlaine — 16 novembre 1885 », *Igitur. Divagations. Un coup de dés* [1976], préface de Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, 2001, p. 373 ; voir également p. 374).

[...] C'est le *travail mental* qui chez moi est *besoin* (à partir de l'excitation). Ce qui m'excite — m'excite à ce travail même, et non à son *produit* (si ce n'est que l'idée de *produit* est une condition du travail, mais non la seule ni la capitale). (*Œ*, vol. II, p. 1517)

Ce qui m'intéresse — quand il y a lieu — ce n'est pas l'œuvre — ce n'est pas l'auteur — c'est ce qui fait l'œuvre. (*Ch*, vol. X, p. 111)

L'attention au processus, à la mise en œuvre, demeure un point de repère essentiel chez Valéry. En fait, son écriture fonctionne à la faveur d'une dynamique qui met en mouvement deux « méthodes » de manière contradictoire : la première a pour point de départ la tension, typiquement mallarméenne, de l'aboutissement nécessaire de son travail vers une œuvre qui donne lieu à une « excitation provoquée par l'enfermement dans une cage » (*Ch*, vol. IX, p. 146) ; la seconde promeut un autre type d'excitation, qui provient cette fois de l'inaccompli, de l'incomplétude en tant que principe de transformation pérenne. Et Valéry d'affirmer : « le parfait impose l'inachèvement » (*Ca*, vol. 20, p. 557) ; il ajoute aussi :

Je n'ai pas grande opinion des œuvres dont on est sûr que, bien ou mal, on viendra à leur achèvement.

On pourra toujours les finir. Il leur manque l'incertitude essentielle. Il n'est pas sûr que...

[...] Ce qui est, et est achevé perd une qualité infinie. (*Ca*, vol. 8, p. 828)

[...] Ce qui est achevé, trop complet nous donne sensation de notre impuissance à le modifier. (*Œ*, vol. I, p. 375)

Ce qui est fixé nous abuse [...]. (*Œ*, vol. I, p. 1158)

L'« excellence » du non-abouti se superpose donc à l'intérêt de la pratique, de l'exercice dont dépend la composition d'une œuvre. Les fragments, à l'instar des manuscrits de Léonard et des « illustres notes de Pascal », sont autant de « lambeaux [qui] nous forcent à les interroger » (*Œ*, vol. I, p. 1158). Mais pour saisir le rôle *fonctionnel* du manque par rapport au « tout », il faut comprendre l'importance théorique que Valéry a accordée, sa vie durant, à l'inachevé, à ce qui n'a pas atteint la plénitude d'une forme en raison d'une impossibilité fondamentale. C'est sur ces manques, ces absences, ces lacunes que semble s'édifier le sens le plus profond de toute œuvre :

Qu'est-ce enfin qui me définit le plus étroitement ?

[...] Mes idées ? Trop changeantes, trop empruntées — trop occasionnelles. Peut-être... des habitudes à variation très lente. Mes facilités et mes difficultés. Mes impossibilités. Mes possibilités [...]. (C, vol. II, p. 287)

L'homme est surtout fait des choses qu'il n'a pas faites. Désirs et choses inachevées. (Ca, vol. 5, p. 251)

« La propriété du vivant¹¹ » rassemble les possibles de l'homme, aussi bien en un sens positif (l'achevé) que négatif (l'inachevé). C'est la « quantité d'impossibilités » (CE, vol. II, p. 811) qui constitue aussi bien le vivant que ce qu'il peut faire. En effet, le non-être du vivant n'est ni une partie de son être, ni quelque chose de séparé de lui, mais ce que l'on pourrait appeler son « constituant fonctionnel », puisqu'il s'avère indispensable pour pouvoir saisir l'ensemble, le tout et l'énigme d'une totalité¹². Pour Valéry, seule la pensée est en mesure « de former un *complément* de l'*incomplet* par la pensée¹³ ». Ainsi, achevé et inachevé devront entrer en dialogue à travers la prise en compte et la contextualisation d'une œuvre, qu'elle soit achevée ou ouverte à d'autres possibles. Le lecteur attentif en réunira et exploitera toutes les ressources jusqu'à produire quelque chose d'autre que ce qu'il lit. Cependant, il faudra que son attention se dirige beaucoup plus vers le *faire* de l'auteur que sur son *fait*, s'il souhaite parvenir à se représenter l'ensemble des « travaux » et des « chemins de [l']esprit » parcourus par l'auteur (voir CE, vol. I, p. 1152).

11. Paul Valéry, *Poésie perdue. Les poèmes en prose des « Cahiers »*, éd. Michel Jarrety, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 124.

12. « Constituant fonctionnel » est la définition que donne Valéry. Cette définition renvoie au concept d'implexe sur lequel nous reviendrons encore : « *Implexe*, mot de mon invention, signifie que le possible est (en de multiples façons) un constituant fonctionnel du vivant » (Ca, vol. 29, p. 61). Pour l'instant, afin de mieux saisir la portée de ce concept, il n'est peut-être pas inutile de se servir de l'analyse que fait Blanchot de la correspondance de Rivière avec Artaud. Cette correspondance découle du refus de Rivière de publier Artaud dans sa revue. Rivière estime que ses poésies sont « pleines de défauts », mais il « lui propose tout à coup de publier les lettres écrites autour de ces poèmes non publiables (mais cette fois admis en partie à paraître comme exemples et témoignages). [...] Des poèmes qu'il juge insuffisants et indignes d'être publiés cessent de l'être, lorsqu'ils sont complétés par le récit de l'expérience de leur insuffisance. Comme si ce qui leur manquait, leur défaut, devenait plénitude et achèvement par l'expression ouverte de ce manque et l'approfondissement de sa nécessité » (Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, ouvr. cité, p. 50).

13. Paul Valéry, *Cahier 3 — 1943*, ouvr. cité, p. 19.

Dans ce contexte, comment ne pas songer au dialogue qui met en scène Socrate dans *Eupalinos ou l'architecte* (1921)? Valéry y ouvre l'horizon des possibles non seulement en considérant la vie (et l'œuvre) d'un auteur comme la somme des choses qu'il a faites et de celles qu'il n'a pas faites, mais aussi en rappelant que cette vie était seulement l'un des possibles parmi les nombreux autres qu'elle aurait pu actualiser :

SOCRATE: Je t'ai dit que je suis né *plusieurs*, et que je suis mort, *un seul*. L'enfant qui vient est une foule innombrable, que la vie réduit assez tôt à un seul individu, celui qui se manifeste et qui meurt. Une quantité de Socrates est née avec moi, d'où, peu à peu, se détacha le Socrate qui était dû aux magistrats et à la ciguë.

PHÈDRE: Et que sont devenus tous les autres?

SOCRATE: Idées. Ils sont restés à l'état d'idées. Ils sont venus demander à être, et ils ont été refusés. Je les gardais en moi, en tant que mes doutes et mes contradictions... Parfois, ces germes de personnes sont favorisés par l'occasion, et nous voici très près de changer de nature. Nous nous trouvons des goûts et des dons que nous ne soupçonnions pas d'être en nous [...]. (*Œ*, vol. II, p. 114-115)

À la lumière de ce dialogue, on comprend mieux pour quelle raison « [l]a vie d'un homme (en tant que telle suite d'aventures, telle histoire) — et son œuvre ne sont jamais qu'un échantillon » (*C*, vol. II, p. 288). Cependant, cet « échantillon », tel une coupe concrète dans le champ des vies multiples, comprend les possibilités et les impossibilités, les choses faites et celles inabouties, les succès et les échecs, l'achevé et l'inachevé d'un individu.

Toutefois, si l'on tient pour acquis que le lecteur est présent dès la rédaction de l'œuvre, il est nécessaire de savoir à qui s'adresse l'auteur, ce qui revient à s'interroger sur le statut du destinataire de l'écriture de Valéry: bref, à quel lecteur pensait-il au moment d'écrire? Quand Valéry destine une œuvre à son public, il met en acte toute une série de stratégies formelles qui visent à résister au lecteur et à contrôler l'effet qu'elle aura sur lui. Dans ces cas-là, Valéry vise un lecteur précis, celui dont les œuvres l'« excitent à devenir *encore plus [lui]-même* » (*Ca*, vol. 26, p. 265). Le bon lecteur semble devoir avant tout se retrouver lui-même pour établir avec l'auteur, par le biais de l'œuvre, une dimension « dialogico-polémologique ». De la sorte, le lecteur fortifierait son Moi, sa personnalité, par une lecture qui prend alors une pleine valeur

d'exercice et de polémologie¹⁴. Mais l'œuvre doit également résister au lecteur qui veut s'emparer d'elle afin de la détruire pour mieux créer autre chose. C'est ici que s'impose la puissance de l'auteur, car le Valéry-auteur n'impose rien d'autre que son propre Moi, tout comme le Valéry-lecteur. Jarrety résume parfaitement ce cercle vicieux lorsqu'il affirme qu'à ce niveau, il n'y a pas de communication authentique : l'autre est utilisé « pour renforcer sa propre identité » et le lecteur idéal n'est jamais que Valéry lui-même¹⁵.

Le lecteur dispose donc d'un statut particulièrement paradoxal et ambigu, dont les caractéristiques contradictoires influencent l'œuvre. Cette dernière correspond à un entre-deux : entre le lecteur et l'auteur, elle tend à la perfection lorsque, inachevée, elle reste ouverte à d'autres possibles, alors même que tous les désirs aspirent à une œuvre fermée (achevée) qui puisse se situer en dehors d'un travail infini. Mais il nous faut aussi rendre compte d'une complication supplémentaire par rapport aux résistances que toute œuvre, selon Valéry, porte en son sein. Si le réel est « dépourvu de toute signification et capable de les assumer toutes » (*Ca*, vol. 9, p. 615), « ce dont on ne peut épuiser la vertu significative¹⁶ », autrement dit, ce qui résiste à toute prise, notamment linguistique¹⁷, c'est une résistance qui met en œuvre non seulement la vigilance de l'auteur mais aussi des stratégies formelles. La résistance se rapporte ainsi de manière proportionnelle à la quantité de « vertu significative » que contient l'œuvre, à savoir son réalisme, ce qui évite qu'elle ne perde toute détermination dans l'abstraction d'un « n'importe quoi » proposé par « n'importe qui » (voir *Ch*, vol. IX, p. 143). Ce qui donne sa consistance¹⁸ à l'œuvre et à

14. Il s'agit de *s'édifier* par la lecture : voir *CE*, vol. I, p. 1206.

15. Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*, ouvr. cité, p. 210 et p. 216. Ce qui concorde avec cette remarque : « On a souvent commenté le “dialogisme” inhérent à la démarche intellectuelle de Valéry. S'interroger et se répondre, s'écouter et se corriger, tourner, dans l'acte et au moyen de cette intime interlocution, autour — *peri* — des opinions et des points de vue possibles sur une question donnée, voilà qui fait de l'œuvre entière de Valéry un parcours de dialogue. Pour l'essentiel, le dialogue valéryen s'est joué entre soi-même et soi, seul circuit d'échange possible » (Paul Gifford, *Paul Valéry. Le dialogue des choses divines*, Paris, José Corti, 1989, p. 13).

16. Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns* [1952], Paris, Gallimard, 1997, p. 153.

17. Nous renvoyons à Walter Ince, « Être, connaître et mysticisme du Réel selon Valéry », dans Émilie Noulet-Carner (dir.), *Entretiens sur Paul Valéry*, Paris, Mouton, coll. « Décades de Cerisy-la-Salle », 1968, p. 203-222.

18. Il est essentiel de bien comprendre que ce terme doit être entendu dans le double sens qu'il a en anglais (*consistency*) : à la fois cohérence et consistance.

l'auteur, c'est la capacité de résistance de l'œuvre elle-même. On peut donc affirmer que plus une œuvre échappe au déchiffrement (qui correspond toujours à une réduction), plus la part de réalisme qu'elle renferme est grande. C'est seulement de cette façon que l'œuvre parviendra à satisfaire « l'idéal de l'écrivain » : contenir aussi bien une « valeur excitante » qu'une « valeur répondante », autrement dit, se présenter à la fois comme « excitant et aliment », double postulation dont procède « l'impression d'existence et de nécessité propre, avec le pouvoir et l'avantage de s'imposer à la mémoire ». Telle est la « condition complète » que Valéry appelle de ses vœux pour toute œuvre¹⁹.

Cependant, afin de comprendre le mieux possible ce que Valéry veut dire quand il parle d'un bon travail critique qui comparerait ce que l'auteur voulait faire avec ce qu'il a effectivement fait²⁰, il vaut peut-être la peine de revenir à nouveaux frais sur ce verbe « faire ». En effet, l'interprète ne doit pas considérer l'œuvre en fonction d'une intention globale qui devrait investir toute la production de l'auteur : l'attention doit plutôt se concentrer sur le faire (l'exercice), comme on l'a vu, et non sur le fait (l'œuvre). De la sorte, c'est la manœuvre²¹ qu'exerce l'écriture de Valéry sur le langage qui prévaut. Ainsi, l'écriture est à comprendre comme le résultat de son propre exercice, la même mise en garde valant pour l'interprétation du poète comme pour celle de l'écrivain : « Mais il ne faut pas chercher sa philosophie réelle dans ce qu'il dit de plus ou moins philosophique. À mon avis, la plus authentique philosophie n'est pas dans les objets de notre réflexion, tant que dans l'acte même de la pensée et dans sa manœuvre » (*Œ*, vol. I, p. 1336). L'attention doit donc se déplacer de l'œuvre vers le travail infini dont la valeur est à l'horizon de toutes les interprétations de la pensée et de toutes les constructions de sens inédites.

On retrouve ce double sens dans *Eurêka* d'Edgar Allan Poe ; nous verrons plus loin que cette œuvre est d'une importance capitale pour la réflexion de Valéry.

19. Voir Paul Valéry, *Cahier 3 — 1943*, ouvr. cité, p. 29.

20. Voir *Œ*, vol. II, p. 479.

21. « La manœuvre est ce qui reste indéfiniment à accomplir quand on a, sinon renoncé à l'œuvre, du moins saisi son impossibilité : un travail quotidien, opiniâtre, sur le crédit à accorder aux mots, sur la mise en acte des opérations de langage, à propos des objets qui se profilent dans ce labeur renouvelé » (Jean-Michel Rey, *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil, 1991, p. 50).

La « voie majestueuse du *consistent* »

Si l'on jette un coup d'œil sur la production du début des années vingt, on s'aperçoit très vite que la pensée de Valéry est à un tournant. C'est en effet à ce moment-là que Valéry se décide à présenter au public de nouvelles créations. Après vingt ans de « silence poétique²² », l'auteur vient de publier *La jeune Parque* (1917) et la *Note et digression* (1919). Ces deux œuvres peuvent être considérées à bon droit comme représentantes du triomphe de la théorie de la composition suivant le modèle d'Edgar Allan Poe²³. On y

22. *La nuit de Gênes* sort en 1892, au moment où Valéry commence à écrire les *Cahiers* ainsi que l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci et Monsieur Teste*. À l'époque, Valéry vit une crise et un changement de perspective radical dans sa pensée. La critique est, en effet, unanime pour définir la « nuit blanche » comme l'événement le plus décisif de sa vie, puisque l'auteur lui-même s'y réfère un nombre incalculable de fois. Certains sont allés jusqu'à remettre en question la véracité historique de l'épisode et se sont demandé si on n'avait pas affaire à une sorte de théorème tout à la fois nécessaire et inventé, une espèce de « mythe des origines » (voir Jacqueline Risset, *La nuit de Gênes*, dans *Cultura italiana e francese a confronto nella zona alpina. Paul Valéry. Teoria e ricerca poetica*, actes du VIII^e congrès de la Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese, Aoste, 27-30 settembre 1979, Fasano, Schena, 1982, p. 291). C'est pendant la Nuit de Gênes que Valéry répudie toutes les idoles, sauf l'intellect. Il estime avoir été usurpé jusque-là aussi bien par ses instincts et ses passions que sa sensibilité : autant d'éléments qui avaient bridé son pouvoir. « Tout ceci me conduisit à décréter toutes les Idoles *hors la loi*. Je les immolai toutes à celle qu'il fallut bien créer pour lui soumettre les autres, l'*Idole de l'Intellect*; de laquelle mon *Monsieur Teste* fut le grand-prêtre » (*CE*, vol. II, p. 1512). « Mon but 92... [...] me semble avoir été de me rendre fini et connu — comme par un dessin aussi précis que possible [...] D'où la chasse aux choses vagues et l'usage (sinon l'abus) que je voulus *exclusif* de ce que je pouvais réellement — à quoi je *réduisais le savoir*. Chasse aux idoles » (*Ca*, vol. 20, p. 35-36). Valéry opte ainsi pour un refus explicite de toutes les idoles impures. Au même moment, il opère un détachement par rapport à la poésie de Mallarmé. C'est ainsi qu'il décide de se réfugier dans un silence poétique avec comme modèle Léonard de Vinci et comme héros personnel Monsieur Teste. Cette Nuit de Gênes n'est pas sans rapport avec une autre nuit tout aussi célèbre : celle que passa Descartes, le 10 novembre 1619. Pendant cette nuit, le philosophe décrit trois rêves « révélateurs » qui le remplissent d'enthousiasme et l'aident à trouver les fondements de la science admirable (voir l'*Olympica* de René Descartes). Valéry se réfère à ce passage de Descartes en de nombreuses occasions. Il déclare notamment à son propos : « toute une vie qui s'éclaire » ; « le modèle de tout son exercice futur » (*CE*, vol. I, p. 815), dans lequel il découvre « tout l'intérêt qu'excite la vie mentale » (voir Jacqueline Risset, *La nuit de Gênes*, ouvr. cité, p. 296), qui l'entraîne à « [...] se prendre soi-même pour source et pour arbitre de toute valeur en matière de connaissance » (*CE*, vol. I, p. 813).

23. En effet, « le sujet véritable » de la poésie de Valéry est la description d'« une suite de substitutions psychologiques », autrement dit, « le changement d'une

retrouve tout ce que nous évoquions plus haut à propos du rapport entre auteur et lecteur, avec toutes les stratégies formelles, toutes les résistances et toutes les ouvertures qui rendent inépuisable le réel de leur portée.

Dans ce contexte, c'est l'essai *Au sujet de « Eurêka »*, conçu en 1921, qui doit plus particulièrement retenir notre attention²⁴. Valéry rédige cet essai comme introduction à la nouvelle édition de la traduction d'*Eurêka* par Baudelaire²⁵ et il y décrit la rencontre avec ce texte comme un moment marqué par la célèbre crise qu'il vécut à la suite de la rédaction de la *Nuit de Gènes*. À cette époque, Valéry croit profondément à la puissance de la pensée et s'intéresse plus particulièrement aux sciences mathématiques. Cet état d'esprit s'accompagne d'une profonde méfiance vis-à-vis des Lettres et de la philosophie :

J'avais cessé de faire des vers ; je ne lisais presque plus. [...] Quant aux philosophes, que j'avais assez peu fréquentés, je m'irritais, sur ce peu, qu'ils ne répondissent jamais à aucune des difficultés qui me tourmentaient. Ils ne me donnaient que de l'ennui ; jamais le sentiment qu'ils communiquassent quelque puissance vérifiable. [...]

J'avais mis le nez dans quelques mystiques. Il est impossible d'en dire du mal, car on n'y trouve ce qu'on apporte.

J'en étais à ce point quand *Eurêka* me tomba sous les yeux.

Mes études, sous mes ternes et tristes maîtres, m'avaient fait croire que la science n'est pas amour ; que ses fruits sont peut-être utiles, mais son feuillage très épineux, son écorce affreusement rude. Je réservais les mathématiques à un genre d'esprits ennuyeusement justes, incommensurables avec le mien.

Les Lettres, de leur côté, m'avaient souvent scandalisé par ce qui leur manque de rigueur, et de suite, et de nécessité dans les idées. Leur objet est souvent minime. Notre poésie ignore, ou même redoute, tout l'épique et le pathétique de l'intellect. Que si quelquefois elle s'y est risquée, elle s'est faite morne et assommante. Lucrèce, ni Dante, ne sont Français. Nous n'avons point chez nous de poètes de la connaissance. (*Œ*, vol. I, p. 855-856)

conscience pendant la durée d'une nuit » (*Œ*, vol. I, p. 1622). Pour toutes les autres analogies entre *La jeune Parque* et *Eurêka*, voir Lois Davis Vines, *Valéry and Poe. A Literary Legacy*, New York/London, New York University Press, 1992, p. 171 et suiv.

24. Voir *Œ*, vol. I, p. 855-856.

25. Au sujet de la traduction de l'œuvre de Poe par Baudelaire, on lira Lois Davis Vines, *Valéry and Poe*, ouvr. cité, p. 11 et suiv., et p. 159 et suiv.

Dans *Eurêka*, Poe s'intéresse plus particulièrement au terme de *consistency*. Il en fait un concept dont la vocation est d'inspirer une méthode, afin de comprendre ce « poème en prose » qui vise à expliquer de manière exhaustive la nature des choses matérielles et spirituelles. La trame d'*Eurêka* vise à tisser une toile dont les contours puissent suggérer ceux de l'univers. En fait, l'œuvre de Poe est précieuse moins pour la solution qu'elle offre que pour le problème que pose la composition d'un poème dont l'objectif est aussi ambitieux.

Consistency, rappelons-le, peut aussi bien se traduire par « consistance » que par « cohérence », si bien que, pour Poe, « une parfaite *consistency* ne peut être qu'une absolue vérité » :

C'est l'essence poétique de l'*Univers*, de cet Univers qui, dans la perfection de sa symétrie, est simplement le plus sublime des poèmes. Or symétrie et *consistency* sont des termes réciproquement convertibles ; ainsi la Poésie et la Vérité ne font qu'un. Une chose est consistante en raison de sa vérité, — vraie en raison de sa *consistency*. Une parfaite *consistency*, je le répète, ne peut être qu'une absolue vérité. Nous admettrons que l'Homme ne peut pas rester longtemps dans l'erreur, ni se tromper de beaucoup, s'il se laisse guider par son instinct poétique, instinct de symétrie, et conséquemment véridique, comme je l'ai affirmé²⁶.

Poe a la capacité de construire un discours dont la logique est manifeste. Une fois de plus, on doit donc concentrer l'attention sur le moment de la composition (en tant que composition poétique), qui s'avère être un lieu où l'homme et son objet, l'auteur et l'œuvre, finissent par se faire synthèse de la même opération, car l'un comme l'autre sont chaque fois tendus vers la vérité. La méthode de composition à laquelle on a affaire tout au long de la « majestueuse voie de la *consistency* », c'est-à-dire de la cohérence, dans la consistance et la symétrie, doit être extrapolée de l'univers qui est divin en raison de la perfection et de la cohérence de son économie aussi essentiel que symétrique²⁷ : « N'est-il pas surprenant qu'ils n'aient pas su tirer des ouvrages de Dieu cette considération d'une importance vitale, qu'une parfaite consistance ne peut être qu'une vérité absolue²⁸ ? »

26. Edgar Allan Poe, *Eurêka : A Prose Poem* [1848], trad. fr. *Eurêka. Un poème en prose*, version de Charles Baudelaire, Paris, Marc Lévy, 1864, p. 223-224 ; voir également p. 25.

27. « Les plans de Dieu sont parfaits. L'Univers est un plan de Dieu » (Edgar Allan Poe, *Eurêka*, ouvr. cité, p. 206).

28. Edgar Allan Poe, *Eurêka*, ouvr. cité, p. 25.

La loi de la *consistency* qui guide toute composition humaine doit donc être abstraite de l'univers que Dieu a créé. C'est cette analyse de Poe qui frappe particulièrement Valéry. Il remarque immédiatement qu'« il n'est pas très aisé de donner une définition nette de cette consistance. L'auteur ne l'a pas fait, qui avait en soi tout ce qu'il fallait pour le faire » (*Œ*, vol. I, p. 857). Cette difficulté n'empêche pas Valéry d'essayer de définir la *consistency* de Poe :

Dans le système de Poe, la *consistance* est à la fois le moyen de la découverte et la découverte elle-même. C'est là un admirable dessein ; exemple et mise en œuvre de la réciprocité d'appropriation. L'univers est construit sur un plan dont la symétrie profonde est, en quelque sorte, présente dans l'intime structure de notre esprit. L'instinct poétique doit nous conduire aveuglément à la vérité. (*Œ*, vol. I, p. 857)

Poe élève ainsi à la hauteur de principe constitutif du monde l'effort de *consciousness* qui tend vers un univers entièrement accessible à l'intellect. Lorsque l'artiste produit une œuvre, il la place dans une position symétrique par rapport à l'univers auquel celle-ci renvoie toujours. On ajoutera à ces considérations nos remarques précédentes quant au rapport de l'auteur et du lecteur, la « symétrie profonde » de l'univers et de notre esprit s'apparentant à la « faculté de variation » (*Ch*, vol. I, p. 128) par excellence, c'est-à-dire l'analogie : en effet, cette dernière est un « phénomène naturel comme effet », elle est la « sensation d'une chose qui pousse — sensation de *spontanéité* » (*Ch*, vol. I, p. 385) étroitement liée au concept de *consistency* qui a valeur de méthode et qui permet d'exprimer par une œuvre la symétrie profonde qu'on trouve dans l'univers.

Pour Valéry, l'artiste doit en outre marquer ses œuvres au coin du *réalisme*, sinon elles ne parviendront pas à résister à une com-préhension immédiate et univoque²⁹. Or, seul ce qui résiste à l'épuisement du sens est réel, de sorte que les œuvres échapperont au décodage grâce à la prise qu'elles auront sur le réel. Il trouve confirmation de ces hypothèses dans *Eurêka*, mais il y apprend davantage : pour Poe, l'artiste construit un autre monde au moyen d'une composition qui ouvre de nouveaux horizons de sens à partir de la leçon qu'il a apprise de l'univers et de son créateur, Dieu.

29. *Eurêka* rappelle qu'une composition qui se veut *consistent* doit « arranger les incidents de telle façon qu'il fût impossible de déterminer si un quelconque d'entre eux dépend d'un autre quelconque ou lui sert d'appui » (Edgar Allan Poe, *Eurêka*, ouvr. cité, p. 205).

Cette idée d'une structure *consistent* est intimement présente dans l'esprit de l'artiste, qui doit diriger tous ses efforts vers elle s'il veut atteindre la vérité.

On le voit, Poe constitue une base de réflexion permanente pour Valéry³⁰. Il lui permet de réfléchir plus particulièrement sur ce qu'est la structure formelle d'une œuvre, question qui est au centre de toute sa philosophie. Dans la période qui suit la Nuit de Gênes, Valéry sait que « Poe — ou bien quelque δαίμων — souffle: La limite même de l'analyse — où? » (*Ch*, vol. I, p. 277). Mais notons surtout que l'on trouve une version précédente de ce passage dans les *Cahiers*; on y lit: « Poe — ou bien quelque S δαίμων³¹ », le sigle « S » indiquant ici Socrate, personnage capital des dialogues valéryens. On peut donc déduire que Valéry fait une analogie entre Poe et Socrate, parce que tous deux sont caractérisés par un démon qui suggère de concentrer l'attention sur la limite même de l'analyse. Cette dernière considération vient confirmer l'hypothèse selon laquelle l'horizon de sens de la réflexion de Valéry est indissociablement lié à la mise en forme d'une recherche à la fois *consistent* et capable de rendre compte du réalisme de ses contenus. Rappelons qu'au début des années vingt, Valéry vient de publier *La jeune Parque*, poème dans lequel l'auteur manifeste pleinement sa compréhension d'*Eurêka* au sens où il y donne une démonstration de la nécessité pour l'artiste de faire preuve de *self-consciousness* quand il tend vers la *consistency*. N'oublions pas non plus qu'en 1919 est mis en scène le spectacle de la conscience consciente tiré de *Note et digression*³².

30. « Une phrase de Poe, dans *Arnheim*, m'avait beaucoup donné à penser » (*Ca*, vol. 23, p. 273). Dans cette note tardive issue des *Cahiers*, Valéry se réfère à nouveau à la crise de 1892, qui est marquée par la rencontre avec l'œuvre de Poe. Même si la référence à *Eurêka* n'est pas encore tout à fait explicite, on peut facilement déduire que le récit *The Domain of Arnheim or the Landscape Garden* ainsi que celui de *Landor's Cottage* sont intimement liés. Les deux textes ont eux aussi comme objet la description de la composition d'un paysage par un homme. Bref, on a affaire une fois de plus à la *consistency*, comprise comme symétrie, ordre et cohérence qui imite la nature de l'univers: « [...] Ego — Je ne sais plus en quel lieu, je ne sais plus dans lequel de ses ouvrages, Poe dit que l'homme est loin d'avoir réalisé, en aucun genre, la perfection qu'il pourrait atteindre etc. — (Peut-être *Arnheim*?) — [...] Ceci agit comme un appel de cor — un signal qui excitait tout mon intellect — [...] » (*C*, vol. I, p. 174-175; voir également *C*, vol. I, p. 181).

31. Voir ms. XX, f^o 142, Paris, Bibliothèque nationale de France, *Notes anticiennes III*, 1897-1900; *Ch*, vol. I, p. 469, n. 1; voir aussi la datation tardive dans *C*, vol. I, p. 181.

32. Voir *Œ*, vol. I, p. 1224 et suiv.

L'œuvre de Valéry dénigre et critique la philosophie à plusieurs reprises. Pourtant, elle s'impose malgré elle comme une référence incontournable de la recherche philosophique contemporaine. De fait, si Valéry a prêté plus d'attention à la mise au point des problèmes qu'à la recherche des réponses, il n'en accorde pas moins une attention méticuleuse, aussi bien aux instruments critiques mis en jeu qu'aux positions interrogées. De plus, il évite soigneusement de les circonscrire de manière définitive ou univoque, d'autant qu'il est toujours animé par une envie d'approfondir et de préciser des difficultés (taillées comme un diamant, devenues pures et étincelantes³³). En regard de l'état actuel de la recherche valéryenne, rappeler la nécessité de porter une attention particulière et constante à la confrontation de la production « publique » avec les annotations privées que contiennent les quelque vingt mille pages manuscrites des *Cahiers* relève donc de l'évidence. Cependant, il faut insister : c'est le travail de Valéry lui-même qui requiert une telle rigueur théorico-spéculative. Il ne s'agit en aucun cas d'un simple artifice stylistique, mais bien d'une écriture qui veut se maintenir fonctionnellement ouverte et pluri-voque. L'horizon de sens de la réflexion de Valéry est indissociablement lié à la mise en forme d'une recherche à la fois *consistent* et capable de rendre compte du réalisme de ses contenus. Par ailleurs, on est obligé de prendre en compte la composante qui oriente son écriture, tantôt vers un lecteur à venir, tantôt vers lui-même, et ces deux orientations méritent enfin quelques considérations supplémentaires et conclusives. D'abord, il est évident que l'on rate toute com-préhension du geste philosophique de Valéry — qu'il s'adresse au public ou qu'il le réserve à lui-même —, si l'on perd de vue l'aspect tout à fait spécifique et déterminant d'exercice pratique propre à son écriture. Il est donc indispensable de s'efforcer de considérer les deux moments de manière dialogique et ouverte, comme il le donne lui-même à penser :

Si je prends des fragments dans ces cahiers, et que, les mettant à la suite, entre astérisques, je les publie, l'ensemble fera quelque chose. Le lecteur — et même soi-même — en formera une *unité*.

Et cette formation sera, fera *autre chose* — imprévue de moi jusque-là, dans un esprit ou dans le mien [...]. (*Œ*, vol. II, p. 1521)

33. « Toutes les choses précieuses qui se trouvent dans la terre, l'or, les diamants, les pierres qui seront taillées [...], ces richesses ne seraient rien sans le travail humain qui les retire de la nuit massive où elles dormaient, qui les assemble, les modifie et les organise en parures » (*Œ*, vol. I, p. 1334).

Ainsi, il s'agira moins de déterminer une quelconque vérité, qui se présenterait comme exhaustive ou définitive, que de diriger la recherche vers une composition interprétative qui souhaiterait ouvrir des horizons de sens à la fois nouveaux et inattendus (« autre chose »). Autrement dit, on essaiera de rencontrer de manière féconde le matériel sur lequel s'exerce la recherche, laquelle poursuit toujours la « voie majestueuse du *consistent* » par des effets « spontanés » d'analogie qu'il est possible de susciter dans l'esprit du lecteur.

Les analogies qui paraissent le plus justes — son *aigu*, couleur *chaude*, n'ont aucune valeur absolue, — du moins il n'est pas prouvé qu'elles n'ont pas lieu seulement à cause d'un accident anatomique ou physiologique tels que le voisinage de certains éléments nerveux distincts — Ces analogies si elles sont assez répandues peuvent servir à décrire, à peindre — mais non à expliquer quoi que ce soit. (*Ch*, vol. VII, p. 282)

Pour Valéry, le pouvoir de description de l'analogie ne possède aucune valeur « objective » mais tient du phénomène naturel comme effet, tout en nous offrant des « programmes d'expériences ». En effet, l'analogie « fournit un chemin idéal dont il faut exécuter le tracé, preuve par preuve » (*Ch*, vol. VIII, p. 177), elle permet de former et surtout de saisir à l'avance quoi prévoir et quoi voir : « Analogies — voir ? prévoir » (*Ch*, vol. VII, p. 440). Il y a tout lieu de croire que le lecteur, c'est-à-dire le public supposé, est pour Valéry un lecteur explicite qui joue un rôle certain et déterminant dans la genèse du texte destiné à être publié. Pour concilier dans la mesure du possible la volonté de contrôler les effets à produire et, à la fois, l'ouverture à toute signification de la pensée de l'auteur dans une sorte d'avenir, il faudra donc poursuivre la « voie majestueuse du *consistent* » selon l'enseignement d'Edgar Allan Poe. En effet, aux yeux de Valéry, seule l'œuvre consistante (qui est étroitement liée au bon usage de l'analogie) pourra se présenter comme excitant et aliment pour le lecteur et saura bien résister à toute prise interprétative essayant d'en épuiser le sens.