

Littératures

PAUL VALÉRY  
LA PAGE  
L'ÉCRITURE

Robert Pickering

Université Blaise-Pascal

Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines

2130081

820

STODI 010031-00

PAUL VALÉRY

LA PAGE, L'ÉCRITURE

037

Littérature

Collection Littératures

Collection dirigée par ALAIN MONTANDON  
Professeur à l'Université Blaise Pascal

LA PAGE, L'ÉCRITURE

PAUL VALÉRY

LA PAGE, L'ÉCRITURE

Le représentant du Conseil Supérieur de la Recherche Scientifique de l'Université de Clermont-Ferrand, M. Jean-Louis LUCAS, a honoré M. Paul Valéry de sa présidence pendant la séance du 15 mars 1977.

8°2  
64087



# Collection Littératures

Collection dirigée par ALAIN MONTANDON  
Professeur à l'Université Blaise Pascal

## Comité de lecture

Pierre BRUNEL (Professeur à la Sorbonne - PARIS IV)  
Max MILNER (Professeur à la Sorbonne Nouvelle - Paris III)  
Lise ANDRIES (CNRS - Paris)  
Giorgio PATRIZI (Professeur à l'Université de Rome)  
John WOODHOUSE (Professeur à Oxford)  
Charles GRIVEL (Professeur à l'Université de Mannheim)  
Benito PELEGRIN (Professeur à l'Université de Provence)  
Alain SUBERCHICOT (Professeur à l'U.B.P.)  
Alain MONTANDON (Professeur à l'U.B.P.)  
Le représentant du Conseil Scientifique de la Faculté des Lettres  
de Clermont.

© Association des Publications de la Faculté des Lettres et  
Sciences Humaines de Clermont-Ferrand (France), 1996

ISBN 2-909880-18-4





- Littératures -

PAUL VALÉRY  
LA PAGE, L'ÉCRITURE

Robert PICKERING

*Centre de Recherches sur les Littératures  
Modernes et Contemporaines*

574

Association des Publications de la Faculté des Lettres et  
Sciences Humaines de Clermont-Ferrand  
29, bd Gergovia - F - 63037 Clermont-Ferrand Cedex 1  
Tél. 73 34 65 68 — Fax 73 34 65 69

*Les illustrations de l'ouvrage (planches I à XIII) sont des reproductions autorisées de clichés de la Bibliothèque Nationale de France, Paris.*



"la *page*, unité visuelle"  
(*Œuvres*, I, 626)

"L'écriture - c'est-à-dire [...] l'espace-matière utilisé  
[...] à faire *voir* les traces, les accumulations, à les  
conserver, à les juxtaposer, les reprendre, retrouver,  
modifier

à disposer, en somme, comme matériellement de la  
pensée,

a permis des développements symétriques - des  
enchaînements alternés, des reprises que la seule mémoire  
en tant qu'*acte sans matière* eût ignorés - ou à peine  
obtenus"

(*Cahiers*, tome IX, 721)

"J'ai aimé travailler une "page" - comme un peintre  
un tableau  
*indéfiniment*"

(*Cahiers*, tome XX, 302)

## REMERCIEMENTS

*Cet ouvrage, issu d'une thèse de doctorat de l'Université de Paris XII - Val de Marne intitulée "Espace de la page et formation de l'écriture chez Paul Valéry", n'aurait pas vu le jour sans le dévouement et l'expertise exceptionnels de Mme Nicole Celeyrette-Pietri (directrice de thèse, Professeur de Littérature Française à l'Université de Paris XII). Qu'elle reçoive ici ma reconnaissance la plus entière.*

*Je remercie très vivement Mme Florence de Lussy (Conservateur en Chef du Département des Manuscrits, Bibliothèque Nationale de France) qui, avec son habituelle générosité d'accueil, m'a fait profiter de ses connaissances remarquables du fonds manuscrit valéryen, et les ayants droit de Paul Valéry, qui ont fort aimablement autorisé la reproduction de certaines pages des cahiers originaux. Je suis redevable également des conseils et de l'exemple d'autres grands chercheurs, trop nombreux pour être énumérés ici mais dont les aperçus figurent sous forme de notes. Il en va de même de la contribution de mon épouse, Gisèle, qui sait pleinement mesurer le poids des vicissitudes familiales et des exigences scientifiques créées par la page et par l'écriture chez Valéry.*



## PRÉFACE

*Les manuscrits sont maintenant entrés dans les habitudes du travail critique. L'approche génétique des textes, avec des méthodes diverses, a fait ses preuves sur de grands corpus. Reste ce fait incontournable : le manuscrit original (qui en toute rigueur devrait seul se nommer «manuscrit») est un objet fragile, précieux, destiné à l'archive ou à la collection protégé du contact et des regards. C'est une expérience irremplaçable, et un privilège rare que de s'y confronter directement. Privilège plus rare encore de pouvoir le fréquenter longuement, et de connaître une écriture comme l'on connaît quelqu'un. En même temps, c'est une leçon, un rappel à l'attention qu'on doit porter à l'objet, avec sa matérialité irréfutable, et une mise en garde contre la tentation idéaliste qui sacralise le seul sens, fût-il celui de mots épars. Parfois, c'est l'invitation à une lecture différente, car le document original a une tout autre éloquence que ses apparences – microfilm, fac-similé –, communément consultées.*

*Robert Pickering possède cette grande familiarité avec le fonds Valéry de la Bibliothèque nationale, et ses travaux font autorité. Pour tous ceux qui ne verront jamais d'un manuscrit que d'infimes bribes au hasard d'une exposition, son livre sera une révélation ; peut-être aussi pour certains qui croient connaître les Cahiers sans jamais les avoir feuilletés. Les Cahiers en effet eurent un sort peu commun. Reproduits en fac-similé dans leur quasi-totalité, dans une publication consultable, ils semblent exceptionnellement accessibles. Mais le format de l'ouvrage fut un lit de Procuste pour l'écriture, ici tassée, là arbitrairement fragmentée, et de surcroît masquée d'uniformité par l'élégance même de la reproduction, alors qu'elle ne cessa, au fil d'une vie, de se métamorphoser. Les Cahiers apparaissent comme un déferlement d'écriture, dont la masse parfois effraie, toile complexe indéfiniment tissée chaque matin. Effacée leur limite, gommée leur individualité, restent le problème assez vain de leur nombre et le seul rythme, d'ailleurs bien variable, du fragment. Il était essentiel de restaurer la juste mesure sans laquelle le fonctionnement de l'ensemble peut déconcerter. Comme la poignée, la bouchée, mesures selon le corps, chères à Valéry, la page est ici l'unité pertinente, vécue par la main qui trace et l'esprit qui compose. Ses sollicitations sont multiples et il ne faut pas la considérer comme une simple unité de rédaction,*

comme il faut se garder d'identifier le manuscrit et les seules opérations textuelles. C'est elle, avec ses dimensions, la qualité de son papier, sa structure et la disposition des blocs graphiques, ses alentours, que Robert Pickering nous invite à découvrir, sensibilisé peut-être à la construction calligraphique par une pratique personnelle du dessin. Il montre que les opérations de l'écriture ont lieu dans un espace dont la prégnance est forte : autant peut-être que les contraintes qu'il impose. Malgré l'influence mallarméenne, nulle trace, chez Valéry, du vertige de la feuille blanche, mais le besoin toujours impérieux d'écrire, et un goût très ancien de l'ornement qui dispose sur le papier des figures régies par une secrète géométrie. Pour l'approche de ses manuscrits, la mesure, éventuellement généralisable, est donc ici la page – plutôt que le feuillet qui implique un geste – car on peut la voir (parfois la comprendre) dans le même instant. C'est elle qui donne à la lecture des Cahiers son véritable rythme.

Dans un ensemble où, de surcroît, les repères temporels sont très rares, un moment du travail et des rêveries de l'esprit s'inscrit dans l'espace de papier, parfois comme distendu par la présence de doubles colonnes, ou élargi par le dialogue avec le verso en vis-à-vis. Celui-ci peut être un lieu d'attente pour des notations ultérieures, ou accueille les trouvailles, les remarques brèves, contrastant assez souvent avec l'allure plus régulière et la rédaction plus analytique des fragments rédigés au recto. C'est dire à quel point importe l'exacte disposition du texte (que le fac-similé ne respecte pas) quand on cherche à saisir les opérations de genèse, aussi bien que la démarche de la pensée. L'édition typographique des Cahiers en cours de publication doit aux travaux de Robert Pickering le souci de marquer les limites de la page, et de transcrire fidèlement sa structure, afin de coder les particularités essentielles du document et de permettre d'imaginer le manuscrit.

L'écriture valéryenne est sans cesse en transformation. Son histoire entière reste à faire avec précision. L'étude qu'on va lire ouvre largement cette voie et analyse la grande variété qui se découvre à travers les pages surplombées par le titre un peu abusivement unificateur : Cahiers. Le choix de trois moments particulièrement importants, les essais multiples des débuts, la mise au point d'un ensemble thématique en 1910-1915, enfin la crise affective de 1920-1922, éclaire l'évolution de l'écriture pendant près de trente ans et laisse entrevoir parfois le vécu du Scriptor. Il est capital de mettre ainsi l'accent sur les constantes et les changements dans la vaste entreprise valéryenne souvent jusqu'à présent envisagée comme une totalité quasiment hors du temps. Constante, l'installation de la pensée dans le cadre de la page même si les dimensions de celle-ci varient. Elle reste l'échiquier sur lequel l'esprit joue sa partie. Constante aussi la beauté du manuscrit, où même les ratures sont esthétiques et parfois ornées, même si le support est à certains moments médiocre : papier d'emballage, liasses de feuilles découpées dans des minutes du



ministère de la Guerre. Mais les notations mathématiques, purs exercices, les croquis, doublant un élément de texte, les dessins, généralement talentueux, fréquents au début, se raréfieront.

Dans le cycle initial des titres marins, que le «Journal de bord» inaugure, le cahier (d'écolier d'abord) cherche sa forme et peut-être son avenir. L'écriture naissante tâtonne, proposant des réseaux d'éléments très divers, qui plus tard trouveront leur place dans la complexe combinatoire du grand texte en fragments. Ce sont ensuite des liasses consacrées aux recherches thématiques, avant l'apparition des grands registres, puis de petits cahiers d'allure résolument calligraphique. L'ensemble «Surprise Attente» envisage, dans son aboutissement, de livrer tel quel le manuscrit au lecteur. Deux cahiers préparatoires inscrivent dans le corpus même le problème d'éventuels brouillons des Cahiers. C'est l'occasion d'étudier la pratique de la réécriture et d'aborder la problématique des rapports auteur-œuvre.

Les cahiers des années vingt sont ceux où s'opère l'effraction de la sensibilité dans un cadre façonné d'abord par la recherche abstraite du Système, puis par l'expression plus littéraire, parfois aphoristique, d'une «My Psychology». C'est un séisme dans un ensemble que soutenait une architecture secrète. L'image du Scriptor serait différente sans cette crise et ce qu'elle suscita. L'étude de Robert Pickering est ici encore très éclairante. Le vécu, non pas événementiel, mais affectif, intime, s'inscrit sur la page, non pourtant comme une confiance immédiate ou une bribe d'autobiographie. Ces notes d'une teneur toute nouvelle, ces «textes d'Eros», ont en fait un complexe contexte. C'est d'abord bien sûr celui des Cahiers comme repère du moi, comme pratique constante d'une écriture qui a sa forme propre, ses habitudes, ses répétitions, ses rites : l'analyse ne perd jamais ses droits, brisant net l'émotion pour en étudier le mécanisme. C'est d'autre part le vaste jeu du dialogue avec l'Autre, fonctionnant tacitement presque à chaque instant. Écrits peut-être pour être montrés, les cahiers de ces années portent, sur les originaux, les marques – soulignements, annotations, ajouts – de la lecture par Karin.

Peut-être n'avait-on jamais encore véritablement souligné à quel point l'écoute, le regard, les réponses de l'Autre, influaient sur la production et l'intonation du texte : l'Autre à qui l'on s'adresse dans les longues litanies ou diatribes du langage intérieur, polissant, pathétisant un discours qui à l'occasion, faute de se dire, se note sur le papier dans un élan qu'une instinctive poésie a rythmé. C'est, malgré Valéry, un paradoxal exemple d'une souffrance qui écrit bien. L'écriture récupère, presque sur le vif, les moments les plus intenses de la crise, conservant les accents naguère inconnus que les joies et les malheurs de «l'Affaire Amour» ont fait découvrir. Et souvent sans doute, il faut voir là le premier jet ou la mémoire des lettres à Karin qui furent brûlées. De cette précieuse

*correspondance perdue, les traces demeurent, la rhétorique épistolaire seule ayant à jamais disparu. Sur les pages, c'est un étrange va-et-vient entre ces fragments passionnés et une froide analyse, selon le Système, des troubles d'une crise. Le Journal de Catherine, Pickering le révèle, contient parfois un écho des cahiers du moment. On peut par là même mesurer la distance entre deux êtres, et l'écart entre l'événement et sa transfiguration par l'écriture. Chez Valéry, au plus près de la parole vive, la main du Scriptor dramatise l'instant. Un mythe personnel s'élabore à partir du vécu personnel. Une théâtralisation qui semble informer l'émotion dès sa naissance l'esthétise et la distancie. Maintenant Orphée, plus tard Faust et Lust, introduisent dans les notations de l'instant la virtualité du drame dialogué. Dans le secret du manuscrit, un bouleversant effort inabouti se révèle : les sigles de couleur, matérialisant une intention de classement méthodique, dont, à la demande de Valéry, Catherine jouant avant Lust le rôle de secrétaire, a ponctué les notes de ce temps.*

*Au cours des années, chaque cahier prendra sa physionomie propre, mêlant étroitement désormais intellect et sensibilité. La page restera pour Valéry un lieu où l'écriture s'invente, bien plus qu'elle ne fixe la pensée. Les brouillons poétiques d'une autre façon le confirmeraient. Interrogés selon la même méthode, les manuscrits d'autres écrivains, ainsi les cahiers de brouillon de la Recherche, et les «paperoles» proustiennes, permettent, par leur différence, de mieux apercevoir l'originalité de la genèse valéryenne. Il faut la saisir, Robert Pickering le montre, au plus près de la main qui trace, dans un espace de papier.*

Nicole Celeyrette-Pietri



## Légende

### Abréviations:

- C - désigne l'édition C.N.R.S. des *Cahiers* (plus n° de volume et n° de page)
- C1, C2 - désignent l'édition des *Cahiers* établie par Judith Robinson-Valéry (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), édition en deux tomes, plus n° de page
- CI / CII / CIII / CIV / CV - désignent l'édition intégrale des *Cahiers* établie (tomes I - III) sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry ; (tome IV ->) texte établi par Nicole Celeyrette-Pietri, plus n° de tome et n° de page

### Désignation des *Cahiers* dans notre texte

L'on trouvera deux emplois, suivant le contexte :

- *Cahiers* : désigne l'ensemble des cahiers publiés à travers les trois éditions majeures indiquées ci-dessus
  - cahier(s) : désigne l'objet en tant que document écrit
- Œ - désigne l'édition des *Œuvres* de Valéry procurée par Jean Hytier (Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade), édition en deux tomes, plus n° de page
- [Pour tous détails bibliographiques complémentaires, voir notre Bibliographie.]

### Présentation du texte:

- <...> (indication de rature) - sigles reproduits d'après les conventions de présentation du texte dans l'édition intégrale des *Cahiers*
- )...( (parenthèse inversée indiquant trait marginal, le nombre de parenthèses correspondant au nombre de traits) - sigles reproduits d'après les conventions de présentation du texte dans l'édition intégrale des *Cahiers*
- / Dans les citations du texte de Valéry, la barre oblique indique passage à la ligne
- [...] les crochets indiquent une intervention dans le texte dont il s'agit (pour rétablir la forme complète de mots abrégés, ou pour indiquer à l'occasion une lecture incertaine de mots difficiles à déchiffrer dans le manuscrit)

A moins d'être précisé autrement, toute citation soulignée l'est par Valéry. Les mots soulignés dans le manuscrit sont transcrits en italique.

A l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continuées de références à un même texte sont allégées du sigle commun initial et réduites aux seules indications de tomes et de pagination. Les références consécutives à une même page ne sont pas répétées à l'intérieur d'un même paragraphe.

The first part of the document is a preface, written by the author, in which he explains the purpose and scope of the work. He states that the work is intended to provide a comprehensive overview of the subject matter, covering both theoretical and practical aspects. The author emphasizes the importance of understanding the underlying principles and concepts, as well as their application in various contexts.

The second part of the document is the main body of the text, which is organized into several chapters. Each chapter focuses on a specific aspect of the subject, providing detailed explanations and examples. The author uses a clear and concise writing style, making the material accessible to a wide range of readers. The chapters are interconnected, building upon each other to provide a complete understanding of the subject.

The third part of the document is a conclusion, in which the author summarizes the key findings and insights of the work. He reiterates the importance of the subject matter and offers some final thoughts on its significance. The conclusion serves as a final reflection on the entire work, highlighting the author's perspective and the value of the information presented.

Finally, the document includes a list of references and a bibliography, providing sources for further reading and research. The author acknowledges the contributions of other scholars and researchers in the field, demonstrating a thorough understanding of the existing literature. The references are carefully selected to support the arguments and findings presented in the work.

## Introduction

### MODÈLES ET CONTEXTES DE L'ÉCRITURE

Comme le montrent de nombreuses préfaces, Valéry s'est penché volontiers sur les péripéties gouvernant la rédaction et le travail de l'écriture. Parmi ces avant-propos il en est un qui, dans la genèse et la formation de l'acte d'écrire, relève d'un réseau de sollicitations puissantes, largement négligées jusqu'ici par la critique :

Lumineusement venus à l'esprit comme le corps était dans le bain à Alger, qu'un chien lamentablement criait et que des enfants riaient [...]

A Mustapha le 23 avril 1936

à 10 heures du matin

Je décide d'écrire sur les versos car ce chien insupportable, tantôt pleurant, tantôt aboyant, ne permet qu'idées rompues [...]

Sous la forme apparente d'une boutade ponctuelle, Valéry désigne dans ces remarques préfaçant *Les Principes d'an-archie pure et appliquée* l'un des aspects d'un ensemble d'approches créatrices qui, dès les années 1890, lient la page et l'écriture en une concomitance fondatrice. Présents en filigrane dans le manuscrit, les ressorts de cette dynamique capitale amplifient la prise de conscience d'un espace des commencements et des possibles de l'imaginaire, en l'infléchissant vers des composantes diverses qui réclament instamment d'être reconnues.

Si l'importance dans la littérature moderne et contemporaine d'une vue "poétique" de la création est depuis longtemps une donnée incontournable, le rôle de la page comme facteur actif dans l'écriture et la prise en compte de la matérialité génératrice du document indiquent les directions d'une importante psychologie de la poétique, encore à découvrir. La réticence chez Valéry à l'égard de toute tentative de sonder l'"origine" de l'écriture (*Œ*, II, 629 : "Quelle critique soupçonnerait cette origine ? La critique est-elle possible ? – J'entends cette critique qui [...] nous ferait un peu concevoir comment nous faisons ce que nous faisons...") nous engage certes à pratiquer le genre d'investigation génétique élaborée dans cette étude avec toutes les précautions qui s'imposent. Mais les ressources créatrices qui dynamisent le trésor inestimable des manuscrits convoquent sans cesse le regard, suscitent des interrogations où le seul "faire" s'enrichit de composantes multiples, dont en premier lieu l'antériorité agissante qui est à l'œuvre aux assises de l'écrit. Avant tout, ces



ressources invitent à relever les particularités matérielles qui, chez ce grand écrivain très conscient de la valeur proprement visuelle de "l'espace-matière" ouvert par l'écriture comme complément crucial de l'inventivité, engendrent et nourrissent l'acte d'écrire. Car la propension accentuée à "travailler une "page" – comme un peintre un tableau / indéfiniment" (C, XX, 302)<sup>1</sup> ne renvoie pas uniquement, à l'instar de la plupart des exégèses valéryennes de persuasion philologique, si éclairantes qu'elles soient, au jeu des variantes ou à la structuration progressive des formes. Cet "amour" déterminant, où se ressource quelques-unes des préférences les plus nettement revendiquées (XV, 481, "Rien de plus beau qu'un beau brouillon"), nous incite surtout à approfondir les énergies qui informent le mouvement, les choix ou les contraintes de l'intellect et de l'imagination, face au potentiel que laisse entrevoir la page offerte.

S'ouvre par là dans les manuscrits valéryens un champ de recherches extraordinairement riche, dont nous ne prétendons pas couvrir la totalité. Aussi nous attacherons-nous à cerner plus particulièrement la naissance de l'écriture dans le contexte de cette "œuvre" prisée entre toutes par Valéry, celle des *Cahiers*. Cette restriction nécessaire de domaine d'étude n'en appelle pas moins d'autres explorations qui restent à réaliser, dont un recensement précis, systématiquement conduit, de la topographie visuelle et gestuelle élaborée dans l'espace de la page à travers l'ensemble des manuscrits – analyse qui fournirait peut-être l'une des voies d'accès les plus utiles dans l'approche des secrets de la genèse, et la meilleure connaissance que nous puissions avoir des multiples échappées ou effractions de l'élan créateur.

Il existe peu d'écritures qui se sont formées, au sens fort du terme, autant que celle de Valéry. Dès les tout premiers écrits un projet de longue portée s'ébauche, les moyens pour le réaliser s'essayent et se mettent en place. Le lieu le plus polyvalent, le plus riche en résonances et en virtualités dans cette perspective de formation, sera progressivement constitué par les *Cahiers*. S'affirmant comme le chantier privilégié de l'être dont les possibles s'épanouiront, à l'exception du roman, dans pratiquement tous les genres littéraires, les *Cahiers* s'ouvriront de proche en proche à une aire d'activité qui s'impose par son abondante richesse d'invention. Dans cet espace, aux contours d'abord incertains, Valéry tend à se définir, et à définir la nature de son entreprise intellectuelle, avec une insistance croissante, en tant que recherche. Certains propos de 1900 et de 1901 (C, II, 181, "Je cherche mon secret" ; 386, "Mon esprit cherche à bâtir - quelque chose qui lui résiste") ne font qu'entériner, dans des régimes d'écriture plus suivis et plus dynamiques que ceux des cahiers précédents, ce qui informe l'acte d'écrire bien avant.

<sup>1</sup> Voir la liste des abréviations, p. XIII.



Mais la perspective devient plus complexe dès qu'entre en jeu l'action d'un principe impératif d'intimité et de fermeture à autrui. La recherche n'implique pas nécessairement la découverte et la divulgation, mais une tension constante vers d'autres domaines d'analyse, situés au plus profond de l'être (C, II, 356, "Il ne faut jamais faire voir son étoile"). Une problématique d'éclaircissement et d'occultation simultanés fait la force, mais aussi la difficulté, d'une écriture constamment en relance de ses directions virtuelles et en interrogation de sa propre identité. Ce n'est qu'à partir de l'interaction féconde de ces éléments que l'œuvre peut librement se constituer. "Construction" où entre comme une contrepartie nécessaire le retour constant à des "difficultés" éventuellement "inutiles", "le plaisir et la peine que j'ai lentement construits pour moi"<sup>2</sup>, comme Valéry le dira en accusant aussi la part de solitude qu'exige la formation du moi.

L'on reconnaîtra, dans l'accent mis ici sur l'acte de construire et sur le processus de retour inlassablement reconduit, la présence du "faire" valéryen, principe de formation qui est le facteur déterminant de la "poétique" dont la poétique de l'œuvre sera redevable. "Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art - par la délicatesse et la profondeur des hésitations - l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche - la maîtrise dans la suite des opérations - Cela est inhumain" (C, II, 311) : si le "faire" créateur peut très tôt être prôné et mis en relief, il n'en reste pas moins sujet à des "hésitations" et jusqu'à l'"inhumain", où demeure aussi le paradoxe, aux termes duquel le rapport du moi à l'ouvrage se définit par la conservation, quelle que soit la valeur de celui-ci.<sup>3</sup> La recherche du potentiel global de l'esprit que le jeune Valéry sent naître de bonne heure en lui s'accompagne d'une incertitude, inscrite en parallèle, par rapport aux instruments mêmes du travail, le support restant à trouver et à régulariser. De même que peu d'écrivains se référent très consciemment et très volontairement à une dynamique de recherche reconduite en permanence, de même peu de manuscrits restent dans un rapport de proximité aussi étroite avec tout le mécanisme qui entoure le geste d'écrire. Comme Valéry l'observe en 1901, les objets de base de la pratique de l'écriture, ce "papier" et cette "encre" qui se trouvent à portée de la main, et qui engagent instamment cette dernière dans une perception du temps et de l'espace de son

<sup>2</sup> C, II, 215: "Mon devoir, n'es-tu pas de retourner à ces difficultés inutiles - n'es-tu pas le travail que je me suis donné - le plaisir et la peine que j'ai lentement construits pour moi ? N'es-tu pas ce que j'ai trouvé de solide parmi toutes mes pensées ? Un goût qui m'enlève des hommes - une partie de moi qui me ravit des autres."

<sup>3</sup> C, II, 163 : "Si mon ouvrage n'est pas nul - il est très précieux ; et je le garde pour moi - S'il est nul - il n'a aucun prix et je le garde - pour personne." La relation paradoxale articulée autour de "moi/personne" sera creusée ailleurs par Valéry dans un rappel homérique (E, II, 835, "JE M'APPELLE : PERSONNE"), qui accuse l'altération de l'identité et des mobiles réels de l'individu, effectuée par l'appréciation externe : le moi équivaut à son absence, ce qui ne peut que valoriser davantage l'œuvre qu'il a construite.

intervention, ont un rôle proprement fondateur, et non simplement instrumental, à jouer dans la création d'idées (II, 389) :

Les choses extérieures jouent un rôle singulier dans l'esprit quand elles permettent des opérations par leur *présence stable* ou permanence, c'est-à-dire en *répétant* sans fatigue pour l'esprit des données... D'où écriture - et sa supériorité sur le son. Ceci encore ne s'explique par la limitation d'énergie par unité de temps. Le secours que donne[nt] le papier et l'encre à la pensée.

Ainsi la prise en considération de la matérialité du manuscrit se trouve-t-elle doublement légitimée dans le cas de Valéry, par la progression singulièrement mobile du parcours de l'écriture, et par le faisceau d'attitudes qui entourent l'acte même du passage de la main sur le papier. Formation double, qui préside à la méthode suivie dans notre analyse comme son principe directeur : d'un côté, et dans un premier temps, l'influence d'éléments d'ordre matériel, les incertitudes vis-à-vis du support et le détail du fonctionnement complexe qui informe le "face à face" avec l'objet offert à l'écriture ; de l'autre, la présence de facteurs d'ordre conceptuel, affectif ou imaginaire, qui cernent les circonstances et les impulsions inchoatives de la genèse de l'acte d'écrire. Dans cette dualité de considérations achevées, l'écriture, à l'instar du modèle mallarméen<sup>4</sup>, ne perd jamais son élan fondamental vers la recherche. Un processus de tâtonnement et de relance (C, II, 258, "Ecrire avec ou sans - Centre") sera la modalité fondamentale permettant de "penser au delà de toute écriture, virtuosement - pour jouir ou souffrir des changements et des tenues, des retours et des inventions instantanées, purement pensées" (263).

Ecrire pour penser au-delà de l'écriture : dans cette aspiration à l'extrême de la pensée et de l'expression viennent s'accumuler l'activité prodigieuse et les tensions du manuscrit valéryen. La visée d'un certain dépassement parfois entr'aperçu informe le geste d'écrire : dès lors le "faire" devient, dans son projet de construire, une volonté de "penser au-delà", dont le Faust de Valéry marque sans doute le point le plus avancé, quoique sujet à d'autres critères qui marquent moins des régimes de formation que la tentative de dépasser le fonctionnement linguistique dans son usage conventionnel.<sup>5</sup> Notre approche double relevée dans la notion de la "formation de l'écriture" se concentre sur deux périodes particulièrement fécondes. La première débute avec les tout premiers écrits datés de la fin des années 1880, et se poursuit jusqu'au début des années 1900, tranche chronologique qui verra la mise en service régulière du cahier comme

<sup>4</sup> C, II, 363 : "S[téphane] M[allarmé] Inventor".

<sup>5</sup> Pour plus de précisions sur l'utilisation très particulière du langage dans l'ensemble du cycle faustien (les pièces publiées, mais aussi les nombreux brouillons, parfois classés dans les dossiers "Eros" et "Thêta" du choix de textes des cahiers effectué par Judith Robinson-Valéry, voir notre article "On se parlerait sans paroles : la texture de l'écriture dans "Mon Faust" " (voir Bibliographie).



support de prédilection d'une écriture de la recherche. La deuxième est celle des années 1920-1922, période dans laquelle les régimes normalement reconduits de l'écriture connaîtront d'importantes modifications liées à l'intervention de l'expérience affective.

Les cahiers de ces deux périodes témoignent d'une façon exemplaire de deux régimes d'écriture si fondamentaux que leur importance n'est guère à démontrer. On constate d'abord l'écriture d'un possible "Système", ce dernier étant entrevu et poursuivi avec application jusqu'en 1900, pour être progressivement remplacé par des rythmes et des formes de rédaction beaucoup plus fragmentés, écriture brève, fragments d'une prose abstraite tournés davantage vers une constitution globale en tant que recueil. Mais à côté de ces tendances vers l'abstraction et vers un mode de rédaction où prime le fragment, les cahiers attestent largement la mise en place d'une écriture plus personnelle. A une autre époque (1920) que celle de la recherche d'un Système, ce tracé de la sensibilité atteindra des accents d'émouvante acuité et de déchirement, tout en gardant singulièrement présent le réflexe non moins intime de la réflexion abstraite, ainsi qu'un approfondissement d'effets de dialogue, où le scripteur se parle et met en scène le drame du vécu. Prise sous cette double optique, notre étude du corpus engage, au-delà de ce qui semblerait n'être que deux échantillons relativement minces par rapport à l'ensemble des manuscrits, les pôles fondamentaux de l'expérience valéryenne. C'est la matérialisation de cette dernière que nous nous proposons de dégager, dans les formes d'inscription et d'énonciation que l'on pourrait à juste titre considérer comme les plus caractéristiques et les plus éclairantes de l'itinéraire intellectuel et affectif qui régit l'œuvre dans sa totalité. L'analyse doit notamment interroger les perspectives de genèse à partir desquelles l'écriture pourra se développer en affinant les modalités et les domaines de sa recherche.

### a) La genèse d'une œuvre

Dans la mesure où les commencements et la mise en train des *Cahiers*, de cette "œuvre" que Valéry, de son propre aveu, prisait entre tous les multiples aspects de sa création littéraire, accusent un processus constant de formation, d'ajustement et de développement, ils nous renseignent sur la nature non seulement du démarrage d'une entreprise particulière, mais aussi sur les voies créatrices au sens le plus large. Car la genèse de l'œuvre est ici la mise en chantier d'une vaste entreprise, informée des composantes essentielles de toute production littéraire, entreprise qui se cherche dans sa forme, dans la matérialité du document destiné à l'accommoder, et dans son écriture. A travers ces trois facteurs, qui ensemble définissent un projet de recherche intellectuelle incessante, s'établit un dispositif de diverses voix génétiques, dont les opérations et

les virtualités sont rendues perceptibles. Genèse de l'écriture, certes, dans et par des cahiers, mais informée de l'apport préalable d'un tâtonnement qui se poursuit à travers la mise en service de feuilles volantes, de papier d'emballage, de liasses, de petits carnets où le vécu est consigné, et de notes de cours, contenant des impressions et parfois la forme initiale d'idées. Genèse du fragment, tantôt aphoristique, tantôt affectif, où prend appui la naissance d'une certaine forme de poésie en prose. Genèse du Système, tentative abandonnée par la suite, mais non moins instructive pour autant dans ce que cette expérimentation peut nous renseigner sur les déterminants de la pensée, leur trajectoire mobile et dynamique. Genèse d'une tragédie à deux, réalisée bien entendu dans les termes purement biographiques de la liaison profonde avec la "Karin" des années 1920, mais sensible très tôt dans certaines directions de l'œuvre, dans les monologues à deux voix présents dès les premières années, dans "L'homme à la femme mêlé" (CI, 218) de 1895-1896, ou, plus finement encore, dans la "demi-voix" (C, IV, 684) de 1912, "Voix à peine ridée, [...] puissance chuchotée". Toutes ces dimensions génétiques sont à l'œuvre chez Valéry : même si certains projets restent à l'état de projets, la gamme parcourue aborde les questions fondamentales de la naissance du texte, et nous invite à approfondir l'écriture comme la réalisation exemplaire d'un éventuel lieu de la genèse, applicable à l'étude d'autres corpus.

Au départ de notre approche se situe donc une prise de contact directe avec cette perspective génétique essentielle qu'est le rapport entretenu par l'écriture avec le support, depuis les toutes premières tentatives d'expression jusqu'à la réalisation d'un régime d'inscription stable. Dès le début des années 1900 l'acquisition d'un rythme de croisière confirme la portée et la viabilité de l'entreprise. Certains aspects de ces moments de formation scripturale, repérés en fonction d'ouvrages particuliers (notamment *Agathe*, *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, *Une Conquête méthodique* et *Monsieur Teste*), ont fait l'objet d'études riches en aperçus nouveaux. Mais ces études n'ont pas englobé le processus et les facteurs constitutifs de la formation de l'écriture, entendue dans le sens de l'approfondissement intellectuel et de la matérialité de l'objet manuscrit que nous voudrions cerner.

## **b) Le manuscrit des Cahiers : les enjeux de l'interprétation**

Le recours au manuscrit est évidemment déterminant dans l'optique que nous avons choisie. A part l'original manuscrit lui-même, trois sources d'analyse s'offrent désormais aux chercheurs valéryens, énumérées ci-après dans l'ordre chronologique de leur parution : celle en fac-similé (vingt-neuf tomes) effectuée de 1957 à 1961 par le C.N.R.S. ; celle (typographique)



d'un choix de textes des *Cahiers*, en deux volumes (1973 et 1974), que nous devons à Judith Robinson-Valéry dans la collection de la Pléiade chez Gallimard (édition ordonnée d'après le classement principal entrepris par Valéry) ; et celle, également typographique, actuellement en cours, d'une édition intégrale des cahiers écrits entre 1894 et 1914, dont les trois premiers volumes (1987, 1988 et 1990) ont paru par les soins de Nicole Celeyrette-Pietri et de Judith Robinson-Valéry (direction assurée par Nicole Celeyrette-Pietri à partir du quatrième tome).<sup>6</sup> Pour des raisons diverses liées à la nature et à l'apport spécifiques de chacune, toutes ces éditions seront utilisées au cours de notre étude. Un problème matériel se pose du fait que la numérotation établie par la Bibliothèque Nationale ne correspond pas à celle établie par Judith Robinson-Valéry dans son édition de la Pléiade. Outre les variations entre ces deux numérotations dans le repérage des 260 cahiers répertoriés, un problème supplémentaire est venu s'ajouter depuis 1990, par l'intégration dans le corpus de deux ensembles jusque-là considérés comme des carnets.<sup>7</sup> La numérotation de l'édition de la Pléiade nous reste toutefois indispensable, étant le seul recensement scientifiquement établi, et largement accessible, de la quasi-totalité des documents originaux. D'où, au cours de notre étude, ce qui semblerait des inexactitudes de désignation, la numérotation de la Bibliothèque Nationale ne correspondant pas à celle de la Pléiade notamment en ce qui concerne l'ordre des *Cahiers* qui traitent de l'ensemble thématique "Surprise-Attente".<sup>8</sup>

Nous avons tenté, dans la mesure du possible, de recourir à l'édition intégrale en cours pour le recensement des citations, au risque de fragmenter nos références d'une manière qui semblerait à première vue peu commode. Nous paraissions par là sacrifier au profit d'une édition typographique cette activité incessante d'un devenir de l'écriture valéryenne, que seul le contact visuel d'une reproduction en fac-similé semblerait à même de faire ressortir. Mais taxer notre choix sous cet aspect, c'est ne pas tenir compte des multiples enjeux qui guettent toute appréciation portant sur le dynamisme et le détail de l'acte d'écrire, ces modalités de la création dont le manuscrit valéryen est exemplaire.

<sup>6</sup> Pour plus ample détail concernant ces trois sources capitales, voir notre Bibliographie. Nicole Celeyrette-Pietri fait le point des classements successifs que les cahiers ont connus depuis 1957 (date de la parution du premier tome des fac-similés C.N.R.S., publication échelonnée sur cinq ans), dans un article essentiel, "Histoire d'un texte : manuscrits et éditions" (voir notre Bibliographie).

<sup>7</sup> Voir *CIII*, 16 pour plus de détails à ce sujet (carnets anciennement désignés "122 et 122 bis 1900" dans l'inventaire Rousseau, et portant désormais les numéros 30 bis et 30 ter dans l'édition intégrale).

<sup>8</sup> Numérotation BN/	Numérotation Pléiade/	Pagination C.N.R.S. (fac-similé)
cahier 73	77	V, 537-85
cahiers 74 et 74A	78	V, 587-625
cahier 75	58	IV, 739-76

(Voir notre Chapitre VII).

L'édition en fac-similé, quels que soient les mérites de sa reproduction de l'écriture, des dessins et des aquarelles de Valéry, se présente sous la forme d'un texte tassé, massif, recomposition page à page de la plus grande partie de l'original à partir de photographies isolées. On assiste, notamment en ce qui concerne les cahiers et les liasses de la période 1894-1900, à un resserrement et à un retassement généralisés du manuscrit, qui font peu de cas de la disposition primitive de l'écrit sur la page. Sous l'exigence d'une économie dans l'espace de la reproduction, beaucoup des espaces de blanc figurant dans l'original ont été scrutés dans le but de les réduire, qu'il s'agisse de la délimitation de paragraphes, du respect du statut très particulier de la page à peine entamée, ou de petites notes déplacées de leur contexte primitif, rassemblées sans souci d'ordre dans la succession écrite. Plus grave, on ne saurait conclure, de par ce fait même, que telle page de l'écriture en fac-similé correspond à une page du manuscrit original, l'ensemble de l'édition ayant été conduit suivant un processus de montage. Très fréquemment, une page de l'édition rassemble en elle deux, parfois trois pages du manuscrit, sans indiquer des délimitations précises. La présence d'hésitations, de moments d'indécision, d'espaces en attente d'inscriptions futures, ou simplement de traces d'indétermination par lesquelles le manuscrit s'arroge le droit de conserver le mystère irréductible de sa mise en forme, disparaît au profit d'une présentation apparemment suivie, sans rupture de continuité ou variation de rythme.

La tendance du fac-similé à resserrer le manuscrit primitif, ou à faire éclater les régimes d'inscription réels qui informent la page, subit elle-même des variations en fonction du support utilisé à telle époque. La reproduction des grands registres cartonnés qui interviennent à partir de 1900<sup>9</sup> semble respecter davantage les contours de la page manuscrite, mais celle-ci coïncide rarement avec les dimensions véritables du point de départ. A l'opposé de la condensation des espaces restés vierges, des blancs artificiels, introduits entre les observations, étalent parfois le texte pour qu'il habille la page du fac-similé avec plus d'élégance. L'équivalence qui semble s'installer entre les deux versions peut donc être trompeuse, au moment même où l'emploi d'un support plus proche du format du fac-similé paraît favoriser un transfert moins infidèle du contenu d'origine.

Ce suivi et cette élégance sujets à caution, qui président à notre saisie du texte en fac-similé, sont reconduits par le manque de précisions concernant certaines techniques dans la pratique de l'écriture, telle la reprise de brouillons et de notes, avec mise au net. Nous verrons au cours de notre analyse qu'aucune distinction n'est opérée, par exemple, entre un cahier de rédaction suivie sur le thème "Surprise - attente" (C, V, 587-

<sup>9</sup> Notamment la série de grands registres inaugurés par le cahier "Mexique", daté "9bre MCM" - "end - July 01" (C, II, 67-232 - voir *C1*, 1382).



617) et les notes brutes qui préparent ce travail sur feuilles volantes (617-25). A l'occasion, les insuffisances dans la connaissance du texte invitent à considérer comme "cahier" ce qui ne l'est pas du tout, comme le brouillon de l'article "Cendres" (I, 739-48), inclus comme partie intégrante du travail d'ensemble de l'écriture. A côté de ce genre d'inclusion inexacte, l'on constate le contraire, au moins un cahier important (cahier "L[angage]", "Xbre 1911")<sup>10</sup> ayant été omis aussi bien dans l'inventaire de Denise Rousseau que dans l'édition du C.N.R.S. Il en va de même des cahiers de 1900 qui figurent dans le microfilm fait en 1948 du corpus entier. Par ailleurs, le manuscrit a été systématiquement "nettoyé", favorisant une présentation agréable à lire, mais éliminant toute trace de la réalité scripturale. Le vieillissement du papier original ne saurait diminuer l'importance proprement formatrice de certains facteurs présents lors de la mise en écriture, comme la mauvaise qualité d'un papier qui boit,<sup>11</sup> laissant transparaître l'écriture d'une surface à une autre et nécessitant par conséquent des inscriptions morcelées, disposées en fonction des espaces blancs toujours disponibles sur la feuille. Il en va de même des taches d'encre, qui figurent ponctuellement toute irruption de l'accidentel. Comme des recherches l'ont démontré,<sup>12</sup> celles-ci peuvent jouer un rôle capital dans la création et dans l'interprétation du texte. Valéry le constate d'ailleurs lui-même, dans un texte sur "l'Accident"<sup>13</sup> qui serait l'indice révélateur, fût-ce "honteux", de l'intimité de l'être, remarque qui suffit à elle seule à faire réfléchir avant de faire l'économie d'éventuels aléas de l'acte d'écrire.

<sup>10</sup> Voir *CI*, 1386 (cahier numéroté 54 par Judith Robinson-Valéry), et Judith Robinson-Valéry, "Le cahier Langage : une approche très neuve d'un vieux sujet", *Bulletin des Etudes Valéryennes*, n° 41 (mars 1986), pp. 15-20, pour plus de précisions à ce sujet.

<sup>11</sup> L'importance de cette considération apparemment insignifiante, pourtant nettement accusée à plusieurs reprises par Valéry au cours de sa vie (cahier 236, "14.3.[19]43", "l'Époque veut ce papier qui boit"), n'a jamais été relevée. Elle est particulièrement légitime en ce qui concerne les premières années de l'écriture, quand celle-ci est toujours en train d'établir les bases de ses pratiques diverses.

<sup>12</sup> Voir Michel Gauthier, "Valéry à la recherche de la structure des vers", et "Toujours la tache d'encre..." (voir notre Bibliographie).

<sup>13</sup> *Œ*, II, 710 :

#### ACCIDENT

Une tache d'encre... De cet accident je fais une figure avec un dessin dans les environs. La tache prend un rôle et une fonction dans ce contexte. Et ceci est analogue à la pensée de Pascal : "J'avais une pensée. Je l'ai oubliée : j'écris, au lieu, que je l'ai oubliée."

L'accident est *rattrapé, rédimé*.

C'est ainsi qu'un homme surpris dans une grimace nerveuse qu'il faisait derrière mon dos, la conserve et l'utilise par dissimulation, en faisant l'expression avouable d'une douleur.

Et c'est ainsi qu'un poète saisit une alliance de mots, y persévère, s'y obstine et lui donne quelque valeur.

Transformation du fortuit, de l'inavouable, du honteux. Toute apparition de l'être interne au jour est honteuse, c'est-à-dire devant être ravalée, cachée brusquement, caméléonisée. On ne peut plus voir les yeux de celui qui nous a vus ou entendus. Cain se cache. De même, le coup qu'on vient de recevoir, on veut en différer la conscience et la douleur.



Ces "nombreuses imperfections"<sup>14</sup> n'ont cependant pas rejailli, objectera-t-on, sur le bel essor que les études valéryennes ont connu depuis la publication de ce qui s'impose à tous points de vue comme un ouvrage monumental. Mais la promotion d'une nouvelle conception de l'"écriture",<sup>15</sup> entendue dans une perspective autre que la profondeur de son contenu ou la valeur esthétique de son élaboration, entraîne certaines exigences fondatrices auxquelles la version en fac-similé des *Cahiers* n'est pas en mesure de répondre. Car il s'agit, dans les manipulations parfois étonnamment libres de l'original, d'atteintes portées à bien autre chose qu'à la seule "cohérence" de la progression de l'écriture, et qui se limiteraient à transposer des dates ou à fusionner des corpus en créant un certain désordre chronologique. Les aléas de la publication C.N.R.S. ont, bien entendu, déjà fait l'objet de certaines critiques, mais celles-ci se contentent pour l'essentiel de signaler des inconséquences ou des lacunes d'organisation dans l'agencement des grandes articulations du texte. Il en est ainsi, par exemple, de Jean Hytier, notant dès 1960 la tendance à rassembler des cahiers sous la désignation commune de leur appartenance à telle ou telle année de rédaction.<sup>16</sup> De même, Jacques Duchesne-Guillemin, louant en 1971 la parution imminente de l'édition des *Cahiers* établie par Judith Robinson-Valéry, et l'éclaircissement que celle-ci devait apporter à la compréhension de l'œuvre, regrettait toutefois "les temps héroïques"<sup>17</sup> où des anachronismes dus à des déplacements effectués par inadvertance lors de l'édition C.N.R.S., ainsi que la présence dans le document de nombreux sigles inexplicables, compliquaient une lecture déjà problématique des secrets de l'écriture.

Certes, le contact non médiatisé avec l'écriture n'en reste pas moins indispensable, et l'appréciation du texte sous son aspect calligraphique peut apporter, comme nous le verrons, d'incalculables lumières. Soutenant qu'aucune édition typographique ne saurait suppléer l'enthousiasme suscité chez le lecteur par un contact immédiat avec l'écrit, une autre

<sup>14</sup> Serge Bourjea, "Paul Valéry : *Cahiers* 1894-1914. Tome I", *Bulletin des Etudes Valéryennes*, nos 48/49 (15<sup>e</sup> année - novembre 1988), p. 23.

<sup>15</sup> L'on trouvera une ébauche théorique de cette nouvelle acception de l'écriture, dans S. Bourjea, J. Jallat, J. Levaillant, "Entretien sur la critique génétique", in *Critique génétique - cahier n° 1* (voir notre Bibliographie).

<sup>16</sup> *Œ*, II, 1423 : "La reproduction photographique des *Cahiers* de Paul Valéry permet de situer dans l'ensemble de ses notes journalières le *Cahier B* 1910. On le retrouve aux pages 390 à 422 du *tome quatrième*, qui vient de paraître (1958). Les pages 355 à 389 ont été datées 1909-1910 et les pages 390 à 489, 1910, mais les cahiers ne sont ni numérotés, ni désignés par une lettre, ni pourvus d'un titre, sauf les pages 491 à 661, datées de 1911 et intitulées *Somnia*."

<sup>17</sup> Jacques Duchesne-Guillemin, "De quelques sigles", *Australian Journal of French Studies*, Volume VIII, Number 2, 1971 (numéro spécial "Paul Valéry 1871-1971", consacré au centenaire), p. 216.

commentatrice<sup>18</sup> cerne de façon indirecte l'un des apports très appréciables du fac-similé, celui de la reproduction des dessins et des aquarelles valéryens, qu'une édition typographique ne pouvait de toute façon se permettre de reproduire dans leur totalité. Apparemment plus réduit dans son intérêt, mais en fait absolument fondamental dans notre appréciation des mécanismes scripturaux, le statut de la rature chez Valéry n'est repérable, comme nous le verrons, qu'en fonction de l'apport du fac-similé. Mais pour l'essentiel ce contact pris avec le détail de l'acte scriptural n'est en mesure de dégager qu'un "immédiat" singulièrement transposé, redispósé et compromis, dont les modifications portent très sérieusement atteinte à l'intégrité du geste primitif. Dès lors qu'il s'agit de capter l'écriture dans son surgissement et son extrême énergie créatrice, l'édition en fac-similé s'avère défailante, infidèle au principe de représentation immédiate qu'elle semble au contraire solliciter. Il ne s'agit pas uniquement, non plus, de l'intégrité-intégralité du manuscrit original : les modalités d'une lecture du texte sont directement concernées. Placer un petit ajout<sup>19</sup> à droite, plutôt qu'à gauche où il devrait figurer d'après le manuscrit, en marge de l'écriture centrale, ne gêne en rien la "lecture", tout en modifiant sensiblement le statut de sa situation marginale dans la coordination globale de la surface écrite. Ce qui, dans la saisie visuelle de l'écriture en fac-similé, semble se limiter à un statut d'après-pensée jetée incidemment sur la page, trouve des résonances autrement plus riches si on le considère en fonction de cette aire "marginale" d'activité, dont l'action s'imprime à tous les niveaux de la rédaction et de la pensée.<sup>20</sup> S'agit-il d'une pensée rétrospective qui, se référant à la teneur d'ensemble des idées précédentes, ne trouve pourtant pas sa place précise dans cet ensemble d'"opérations" diverses, étant difficile à catégoriser surtout à la lumière de la problématique "mystique", dont la puissance d'attraction sur le jeune Valéry, nourri de lectures des grands mystiques, est aussi indéniable que récusée ? Ou bien d'un ajout explicitant la notion de "capacité" qui ne figure qu'en filigrane dans les remarques qui le précèdent ? Quel que soit le sens de notre appréciation, la situation de cet élément marginal dans l'économie globale de l'écrit ne saurait être écartée

18 Kirsteen Anderson, compte rendu de *Paul Valéry : Cahiers, 1894-1914*. Volume I. Edited by Nicole Celeyrette-Pietri and Judith Robinson-Valéry. Paris : Gallimard. 1987. 485 pp. £27.00", *The Modern Language Review*, Volume 85, Part 2 (April 1990), p. 455 : "Every effort is made to furnish the reader with a more accurate sense of the visual impression of the original notebooks (even the C.N.R.S. facsimile is not faithful in this respect) but whether this edition quite succeeds in its avowed aim of respecting the "rythmes d'écriture" of the manuscripts is debatable. A code of typographical indices cannot compete with the thrill generated by a facsimile encounter."

19 C, II, 423 : "Capacité de sensibilité - inédit - douleur - découvertes - étendue du champ sensible. Cf. mystiques".

20 Pour un traitement succinct de l'importance de la marge dans l'écriture valéryenne, se reporter à l'article de Michel Lioure, "Les Marginalia de Valéry" (voir notre Bibliographie).



de l'analyse qu'au prix de dénaturer l'une des modalités les plus indispensables de l'activité d'écrire et de conceptualiser.

### c) Vers une théorie de l'unité de la page

En effet, la "lecture" d'un sens ne se limite pas dans le manuscrit valéryen au simple déchiffrement de signes inscrits. Un ensemble très complexe de facteurs divers intervient dans cet acte, ensemble dont le tracé noir sur blanc n'est que l'aspect le plus superficiel. Entendons-nous : "superficiel" dans le sens le plus concret de la distribution du texte sur la page, en présumant toujours que la reproduction de la page en fac-similé soit exacte, ce qui est loin d'être systématiquement le cas. Dans cette superficie offerte au regard, de multiples facteurs de coordination, de tension et d'imbrication animent l'écrit, dont la progression des pensées n'est que l'un des éléments constitutifs. Dans toute appréciation de la formation de l'écriture, le geste, et le rapport qu'il entretient avec le support qui l'accueille, sont au moins aussi importants chez Valéry que le contenu de ce qui s'ensuit. En effet, l'acte d'inscription prendra des formes multiples - écriture calligraphique, "ornementale", ou, au contraire, rapide et nerveuse, jetée au fil de la plume, liée très étroitement à des dessins et à des croquis divers, dont un exemple intéressant avec commentaire précisera en 1931, avec une évidence qui occulte une profonde prise de conscience de l'activité unitive que l'écriture se doit de dégager, qu'il n'aurait pu être réalisé "sans le papier..." (C, XV, 249), ratures paradoxalement conservatrices, énoncés très variés, disposition en parallèle. Ces formes approfondissent l'espace de la page, interrogent toutes les virtualités de supports différents dont la version la plus propice à l'éclosion de l'entreprise intellectuelle reste encore, elle aussi, à chercher, pendant cette période fondamentale pour la formation de l'écriture que sont les années 1890.

Car la formation de l'écriture est, sans doute entre autres choses, mais primordialement pour toute appréciation de la matérialité qui influe sur l'acte d'écrire, une affaire d'espace. Espace qui, au gré des contextes, semble contenir tous les possibles de l'être, projeter la transparence et la lucidité de la pensée, s'ouvrir comme la promesse merveilleuse d'aller à l'extrême limite, "TO GO TO THE LAST POINT /celui au delà duquel tout sera changé" (CII, 61), comme le voudrait une aspiration clé exprimée vers 1898. Espace aussi qui peut revenir à une opacité plus troublante, lieu des troubles et des hantises qui constituent le contrepoint permanent des visées intellectuelles. Dans cet espace vient s'inscrire la mouvance d'une écriture en devenir : du contact de la plume et de la surface disponible naît un certain contour, qui peut assumer une fonction de cadrage de la pensée, ou appuyer la portée de partis pris conceptuels.

C'est dans ce contexte que l'édition intégrale par transcription typographique est en train d'apporter, bien au-delà de tout "établissement" du document, de précieux aperçus portant sur la cohérence des opérations qui informent l'acte d'écrire. L'édition a notamment fondé une nouvelle manière d'aborder l'écrit, capable d'accuser les juxtapositions, les dispositions en vis-à-vis où sommeillent des tensions et des correspondances créatrices, ainsi que les dimensions précises de zones d'inscription qui sont simultanément des aires de réflexion et d'expérience mentale. "Etablissement" du texte, donc, qui en quelque sorte n'en est pas un, et qui est en train de forger sa propre originalité en face des connotations précisément conventionnelles de modèles antérieurs.

Il y a plus. En abordant l'écriture des cahiers sous une forme qui soit à la fois facilement lisible et profondément suggestive, et en indiquant au lecteur les utilisations diverses d'un espace d'inscription dont le potentiel expressif est constamment interrogé dans des directions très actives, l'édition intégrale est en train de s'imposer comme le fer de lance de possibles innovations éditoriales, susceptibles d'engendrer une théorie de l'unité de la page et de l'action de cette dernière sur l'écriture, extensibles à d'autres manuscrits que le seul manuscrit valéryen. Les nouveaux protocoles exploités dans le texte, et ne figurant pas dans des publications analogues par la portée du sujet et la difficulté du texte de base, pourraient bien entendu être éventuellement complétés par d'autres techniques d'édition, sollicitées par les opérations du manuscrit. Quoi qu'il en soit, l'acte de transcrire en respectant la disposition et l'organisation spatiales des documents autographes ouvre le manuscrit à une meilleure compréhension de ses possibles. Dès lors le lecteur peut mieux saisir les richesses latentes d'un écrit qui se fonde sur d'innombrables résonances intertextuelles, au cœur desquelles des énoncés trompeusement nets ont trop souvent suscité la perception d'un tracé sémantique unilatéral, aux dépens de leur prodigieuse polyvalence.

A travers cette ambition de brasser et de baliser des repères qui ne sont qu'inscrits en pointillé dans le manuscrit - de reproduire, par exemple, sans pourtant en scander les mécanismes de fonctionnement avec des interprétations définitives, le jeu complexe de reflets et de réactions qui découle d'une écriture parfois disposée en colonnes - la transcription typographique a reconnu les limitations de toute édition qui se voudrait "intégrale", et favorise par là l'émergence de lectures futures, d'autant plus perspicaces qu'elles seraient dotées de repères plus fidèles pour l'approfondissement du texte. Aussi s'agit-il d'un instrument désormais indispensable à toute recherche qui fonderait ses démarches sur autre chose qu'une suite de constats - constat de la profondeur du texte, constat de sa grande puissance de suggestion ou de sa possible résonance philosophique et "mystique", constat de la richesse d'un imaginaire extraordinairement



tendu entre poésie et abstraction. L'édition intégrale montre à l'évidence la validité d'une approche fondée sur un faisceau de repères scientifiques (délimitation de pages, aussi bien de feuilles volantes que des rapports recto/verso dans une progression soutenue, effort dans le sens d'une représentation de l'espace primitif), capables en même temps de seconder puissamment toute interrogation portant sur la genèse de l'écriture.

#### d) Premiers rythmes et exigences : le rapport graphie / calligraphie

Les premières notes de Valéry, constituant un début de corpus cohérent au gré des recensements divers effectués à l'égard de cet ensemble qui prendra le nom de *Cahiers*, pourraient être considérées à la fois dans un contexte de continuité et de discontinuité. Continuité dans la mesure où, précédées déjà de plusieurs années d'intense activité créatrice comportant de nombreux poèmes, essais et conférences, les premières notes ne constituent que la partie visible d'un potentiel de création bien en éveil, et dont plusieurs des réalisations ont déjà paru à l'époque des premiers feuillets datés de mai-juillet 1894. Continuité aussi, dans la mesure où cette activité créatrice, compte tenu du contexte de conversations et de contacts extrêmement marquants de cette époque, qui est caractérisée par l'immense ouverture conceptuelle des mardis de la rue de Rome et des premières conversations avec Gide, tant à Montpellier qu'à Paris, ne fait que matérialiser les constantes de la production intellectuelle. En ces sens-là, les premières notes écrites par Valéry ne marquent pas de "départ" nettement repérable. Au contraire, l'inscription de telle ou telle date de mise en œuvre fausse les fondements ouverts et dynamiques de cette entreprise d'une vie, en lui conférant une autonomie de conception ou de réalisation.

Mais diverses observations, et la teneur même de l'expérience, montrent à l'évidence que les premières notes jetées sur des feuilles d'emballage et des feuilles volantes relèvent aussi d'une base de discontinuité, d'une mise à distance, et de toute la complexité du processus de prise de conscience narcissique dont les premières années d'activité créatrice sont déjà profondément empreintes. L'imbrication de l'écriture avec tout le poids d'un vécu profondément ressenti, évoqué parfois de façon explicite mais le plus souvent restant à l'état implicite dans la texture de l'écrit, est trop facilement négligée ou occultée dans la masse créatrice de l'œuvre entière. Plusieurs constatations autobiographiques portant sur le contexte de modification personnelle intervenue à la suite de la "nuit de Gênes" concourent à accentuer la situation de flux et de solution de continuité comme l'un des caractères dominants de l'expérience : "Mon écriture me révèle le changement

volontaire qui s'est fait en moi, d'intuitif concret en intuitif abstrait"<sup>21</sup>. Il en va de même de l'observation lapidaire par laquelle s'ouvrent les toutes premières notes du "Pré-cahier", "Autrefois se sculpter - maintenant se calculer" (CI, 355). Un "autrefois" et un "maintenant" divisent l'expérience, marquent des limites et fondent des repères, impliquant par là des variations de prise de conscience que l'écriture doit véhiculer.

Il importe, donc, de rester à l'écoute des résonances éventuellement conflictuelles ou ambiguës qui problématisent toute notion de modèle ou de contexte de l'écriture. La grande continuité des idées qui informera une entreprise cohérente nommée "cahiers" par la suite, déstabilise les notions mêmes d'initiation et de mise en route, et implique l'apport d'éléments déjà mis en place. D'où une formation progressive par un travail de conceptualisation en cours, contexte qui est lié dès le départ à certaines constantes intellectuelles et émotives, en étroit rapport avec tout le poids du vécu. Mais le caractère très variable de l'écriture des premiers "cahiers" - ceux-ci étant précédés de divers carnets écrits à partir de 1887, dont l'un (1888-1889) portant sur la "Philosophie" illustre une tendance à écrire à base de copies - reste à l'écart de ce contexte d'appréciation rétrospective, tendue vers l'élucidation du fonctionnement de ce qui deviendra au fil des années l'acte bien connu d'une écriture matinale, premier geste d'un moi à l'écoute de l'aurore et de la naissance constamment renouvelée de la conscience. Ces perspectives coexistantes, singulièrement consubstantielles, engagent évidemment la notion d'intention, de la présence ou non d'un parti pris initiateur, visant à fixer le flux aussi bien des observations et des idées largement développées, que des notations et des impressions bien plus brèves. Si l'on peut effectivement dégager certains éléments susceptibles de renseigner le lecteur sur la présence d'éventuelles intentions, celles-ci sont prises en charge et intégrées dans un phénomène de rédaction qui les dépasse, jeu réciproque de rebondissements interactifs qui fait que la mise en service réelle ou projetée du cahier mobilise et suscite l'acte d'écrire. Comme on l'a constaté, la présence des deux possibles initiateurs informe non seulement la genèse de l'écriture mais aussi le processus tout entier de sa production et de son développement.<sup>22</sup>

Interdépendance organique, indétermination et ambiguïté à la fois de motivation et de situation : c'est sur ce fond d'éléments créateurs

<sup>21</sup> Note personnelle inédite, "Introduction biographique" aux *Œuvres*, p. 21.

<sup>22</sup> Nicole Celeyrette-Pietri, *Valéry et le moi. Des "cahiers" à l'œuvre*. Paris, Klincksieck, 1979, p. 324 : "Le texte produit le texte, et les cahiers liés au mécanisme des "habitudes", deviennent les causes de l'écriture plus que l'effet d'une intention d'écrire". Il convient toutefois de préciser que cette remarque est valable surtout à partir de la période où s'opère une régularisation dans le rapport écriture/format. Les premières années de la formation de l'écriture seront marquées moins par ce processus d'entraînement effectué par le support que par la recherche d'une certaine formule d'adéquation entre l'écriture et le support, aucun "site" idéal n'étant donné dès le début aux ambitions créatrices de l'esprit.



intimement enchevêtrés que l'étude des premières étapes de l'écriture dans les *Cahiers* de Valéry commence à déployer une étonnante complexité. La problématique d'une pensée qui s'élabore dans les premiers écrits est doublée par celle de la mise en place d'une aire d'inscription qui doit se créer. Cette problématique est d'autant plus difficile à cerner qu'elle reste sujette à une articulation basée sur un processus qui fonctionne en feedback, processus aux termes duquel le support peut rebondir sur l'inscription, pour la façonner et l'infléchir. L'existence dans les premières années de l'écriture de multiples feuilles volantes ou même, dans le "précédent", de papier d'emballage, à côté de cahiers proprement dits, en dit long sur les modalités indécises d'un tâtonnement créateur qui cherche manifestement sa voie. Le support qui se trouve sous la plume peut activer ses propres structures de pensée et d'activité productrice, comme il peut implicitement aussi freiner ou mater des élans ou des impulsions dans d'autres contextes.

D'où toute une série d'interrogations, qui pourrait être articulée autour de plusieurs grands axes organisateurs. D'abord, celui d'une étude du rythme de l'écriture, "rythme" entendu ici, comme le rappelle Benveniste<sup>23</sup>, autant dans le sens de disposition ou d'agencement (ce qui invite à parler d'opérations d'inscription qui agissent par l'accumulation de jeux de perspectives diverses), que dans celui de mouvement, où la coordination du tracé scriptural est sensible à l'intérieur d'une unité spatiale donnée ou dans un contexte d'évolution de page en page. Il s'agit bien, en effet, d'une évolution, d'une trajectoire mobile de l'écriture, marquée par des moments ou des besoins variables, trajectoire qui, au niveau le plus superficiel, peut être repérée à la fois dans les directions changeantes du contenu intellectuel et dans l'emploi que fait Valéry de formats divers. L'écriture d'inspiration libre des toutes premières années prépare peu à peu - dans le sens où elle en crée le besoin - le passage à des formats plus réguliers, faisant partie d'une certaine orthodoxie de disposition formelle, d'une certaine régularisation de l'impulsion scripturale. On touche par là au statut que peut assumer le support, qui peut basculer d'une aire statique d'opérations dans une perspective d'impulsion et d'encouragement au geste d'écrire. La prépondérance de feuilles volantes et de feuilles individuelles dans les premiers groupements des écrits (voir *CI*) répondrait à une vision créatrice limitée, qui cherche encore sa voie et ses orientations principales ; tandis que le cahier, objet relié qui se propose comme support précis, circonscrit, du déroulement de la pensée, jouerait un rôle beaucoup plus actif dans le processus de translation et de formulation intellectuelles, favorisant et en même temps limitant l'éclosion progressive d'une pensée aux orientations incertaines.

<sup>23</sup> Voir "La notion de rythme dans son expression linguistique", chapitre XXVII des *Problèmes de linguistique générale*.

C'est ce rôle actif du support, "appui" de la pensée et du geste d'écrire, mais en même temps critère d'influence, qu'il importe d'analyser. L'émiettement de la pensée correspondrait-il au morcellement du support, la fragmentation des feuilles volantes favoriserait-elle ou inhiberait-elle l'éclosion de cette pensée ? Questions d'autant plus pressantes que le contenu de la pensée ne se laisse pas d'abord facilement circonscrire, paraissant se définir selon des critères d'organisation thématique (par exemple, l'accent mis dans les premiers groupements sur des contextes "maritimes", fonds thématique qui court en filigrane dans la réflexion libre, et jusque dans les constantes créatrices de la perception poétique, comme la genèse de *La Jeune Parque* ou quelques-uns des textes poétiques en prose). La pensée se traduit surtout selon un courant profond d'activité intellectuelle multiforme ou polyvalente, toute en dispersion de ses énergies créatrices. Le rapport que ces exigences d'une pensée variable peut entretenir avec la hiérarchisation et l'ordonnement des courants intellectuels effectués par ce support plus concret, aux limites définies et arrêtées, qu'est le cahier, appelle instamment l'élucidation. Quel est, en effet, l'attrait du cahier, par opposition à une liasse de feuilles volantes qui, pouvant être agrandie sans cesse ou terminée à tout moment, offre donc plus de commodité à une entreprise de rédaction en cours, et ne constitue pas en soi un objet aux limites du scriptible prescrites d'avance ?

Le deuxième axe analytique qui s'impose dans une étude de la formation de l'écriture valéryenne découle du premier, et nous invite à cerner de plus près le rapport qui peut s'installer entre les domaines d'analyse de la pensée et les modalités de l'écriture auxquelles cette pensée doit avoir recours pour extérioriser son activité. Nous revenons ici à la présence de certains cycles thématiques qui, dès les premiers écrits, infléchissent le parcours intellectuel d'ensemble dans des directions particulières. Le rôle joué par le titre qui focalise le contenu de tel ou tel ensemble d'observations ou de réflexions est révélateur de changements internes de l'écriture, de la mise en place de stratégies d'observation, d'analyse ou de notation qui peuvent varier sensiblement selon les données précises du contexte de l'activité intellectuelle.

Les correspondances qui s'établissent entre l'écrit et les supports divers qui l'accueillent (correspondances qui se règlent sur les exigences internes des impulsions vers l'acte d'écrire, mais qui peuvent également à l'occasion en influencer le parcours), ainsi que l'analyse des stratégies empruntées par les mouvements de la pensée pour mieux définir un lieu d'opérations, nous amènent à considérer la naissance de l'écriture valéryenne sous ses aspects esthétiques. Ce troisième grand axe qui permet l'approche de l'écriture naissante est orienté vers les jeux de la symétrie et de la perspective, dont l'espace de la page établit une sorte de



topographie permettant de repérer les mouvements de l'esprit, avec ses reliefs et ses profondeurs, ses espaces de silence ou d'activité féconde. Jeux qui nous autorisent à parler d'une spatialisation de l'écriture, ouverte à d'innombrables possibles créateurs qui agissent par contiguïté, proximité, enchaînement, juxtaposition, confrontation, reprise ou résonance, mais qui n'en restent pas moins sous l'influence aussi d'éléments de rupture, de surgissement ou de distraction tangentielle. Un mode fréquemment utilisé de cette irruption, c'est le côté "aphoristique" de l'écriture, bien que cette notion comprenne de multiples nuances et s'affirme dans des contextes très différents : de circonscription lapidaire, certes, mais aussi d'écriture-illumination qui éclate à la surface de la page, manifestation accidentelle paradoxalement liée à une volonté d'écriture fragmentaire,<sup>24</sup> et qui impose sa présence pour aussitôt disparaître. Dans de tels exemples, aucun enchaînement ne lie les éclats de l'écrit à ce qui les précède ou les suit : le texte s'installe dans un régime de bribes, d'explosions de grande énergie créatrice.

Il ne s'agit pas ici de porter de vagues appréciations, établies uniquement sur des bases subjectives, sur l'aspect que peut présenter l'écriture, mais de repérer certaines orientations tout à fait nettes dans le geste d'écrire, orientations qui sont informées de l'apport de facteurs engendrés au plus profond de la pratique d'écrire. Le rapport que cet aspect "esthétique" de l'écriture peut entretenir avec l'espace de la page concerne surtout l'unité ou l'émiettement de la surface qui s'offre à l'inscription, l'action aussi de relayer le lieu de l'écriture dans le déroulement du jeu recto/verso. Il s'agit ainsi de repérer l'intégralité de telle surface et du moment de pensée ou d'observation de premier jet qu'elle projette. A certains endroits, l'espace offert à l'acte d'écrire convient parfaitement à tel mouvement de la pensée. La page réussit alors à décrire une convergence de l'espace et de l'écriture à travers un rapport d'adéquation et de suffisance complètes. A d'autres endroits du manuscrit, ce rapport est visiblement bouleversé : soumis à des tensions ou à des incertitudes, le texte naît dans des prolongements et des débordements du cadre qui se donne à écrire, lorsque les paramètres de l'inscription deviennent soudain des contraintes

---

<sup>24</sup> Si le poème pour Valéry est, dans un premier temps de la perception, le fruit d'une agglomération (*CII*, 157, "Agglomérer l'aspect d'une bougie et le bruit du canon, l'odeur du citron et autres choses"), où s'exerce librement l'intervention du hasard (144, "Un poème, une idée extraordinaire sont des accidents curieux dans le courant des mots -"), la réflexion portant sur cette lecture déterminante que fut celle des *Illuminations* repérera sur le tard (1943) la véritable complexité de composantes qui informe le fonctionnement de l'imaginaire chez Rimbaud, mélange de calculs volontairement mis en place et d'échappées éblouissantes qui ne sont soumises à aucun principe de génération ou d'élaboration (*C*, XXVI, 871, "plus d'une chose du plus haut prix dans les *Illuminations*). /Un emploi calculé du hasard. - Il n'y a qu'en littérature, sans doute, que ceci est concevable").

ou même un obstacle à l'expression. Dans ces conditions, l'étude "esthétique" de la page verse plutôt dans le repérage d'éléments de dissymétrie, de dislocation ou de disjonction, qui font éclater l'inscription sur une surface devenue entrave et source d'étrangeté.

La notion des régimes divers qui habitent l'écriture et qui confèrent à cette dernière une existence et des modes de fonctionnement propres, repose sur la présence dans l'écrit de gestes graphiques différents. L'écriture, mais aussi des dessins, des croquis ou des schémas illustratifs peuvent s'enchevêtrer, se compléter ou se confronter dans la trame mobile du tracé scriptural. Il s'agit dès lors de dégager le sens et le statut de ces gestes graphiques divers, qui disent souvent la nécessité de s'exprimer à côté des mots, de constituer la sémiotique d'un autre langage qui doublerait l'usuel dans un système de rapports variables. Parfois simple accessoire, subsidiaire du fonctionnement de l'intellect, le graphisme est aussi, de façon plus profondément créatrice selon ses propres lois de fonctionnement, projection et stimulus du travail intellectuel, compensation et suppléance, ayant ses systèmes sémiotiques autonomes, véritablement relayants. Ce quatrième grand axe analytique comprend aussi l'étude du jeu des plumes et des encres, dans leurs possibilités de ressources inventives ou de moyens de caractérisation diacritique. Le graphisme crée ici des rapports complexes avec le support, répondant tantôt à des besoins purement pratiques (qualité et degré de transparence du papier, crayons et plumes qui se trouvent à la disposition de l'écrivain à tel ou tel moment), tantôt à des critères de création (gradations de ton graphique, nécessité, par exemple, de tons fortement marqués dans le cas d'observations clés ou de trouvailles du genre "illumination", dont la présence s'impose d'autant plus fortement sur la page qu'elle est entourée du silence du blanc non entamé), ou même de catégorisation et de recensement, au gré des reprises et des révisions.

La portée de ces considérations signale la richesse d'une écriture qui tolère mal des étiquettes catégorisantes, et nous intime dès le départ de prévenir un possible malentendu. Il importe, en accusant l'importance de facteurs divers à l'œuvre dans l'organisation matérielle et dans le vécu biographique de l'écriture, de ne pas accrédi-ter l'idée d'un parcours nécessaire, en rétablissant la linéarité d'une évolution tendue vers un certain "aboutissement". Suivant cette optique, après la formation on arriverait au produit "fini" : nous sommes d'ailleurs bel et bien obligés de constater une certaine "régularisation" de l'écriture à un certain moment de son développement, et ce terme sera donc utilisé au cours de notre étude. Mais le parcours suivi jusqu'en 1902 - date à laquelle notre recensement se termine (chapitre 1), puisqu'elle marque, par la mise en service du cahier "Mexique" (CIV, 33-207/C, II, 67-232), commencé en 1900, la première



des séries<sup>25</sup> de cahiers soit analogues ou identiques dans leur format, soit répertoriés en une suite cohérente par Valéry, qui témoignent d'une stabilisation du support et de l'écriture - n'en sacralise pas pour autant une écriture définitivement "formée", à l'abri de tout apport ou de toute ingérence extérieurs. Par ailleurs, cette tendance vers l'ouverture est attestée par les modifications qui s'opèrent dans la texture de l'écrit, suite à la rencontre avec "Karin" en 1920 (voir notre chapitre 8).

Il ne faudrait pas négliger non plus l'importance de tout ce qui est en train de s'élaborer à côté des cahiers pendant ces années formatrices. D'autres registres d'une écriture plus spécialisée sont en train de prendre forme, notamment en ce qui concerne l'écriture poétique et l'effort important impliqué par la mise en vers. L'extraordinaire richesse des manuscrits de *La Jeune Parque* et de *Charmes*, ou, dès les années 1890, le travail consacré aux brouillons de plusieurs poèmes qui s'intégreront en 1920 dans l'*Album de vers anciens*, se fondent sur des efforts non moins dynamiques, non moins techniquement exigeants (le recours fréquent, par exemple, à des dictionnaires de rimes), que ceux qui font la force de l'écriture des *Cahiers*, constamment axés sur une dynamique de la recherche. Si nous avons dû limiter le champ de notre investigation, c'est autant en raison du caractère inclusif et totalisant de l'écriture qu'à cause de l'importance d'une analyse de ces domaines complémentaires, dont les dimensions dépasseraient celles de la présente étude. Dans la mesure où l'écriture des *Cahiers* concentre en elle pratiquement tous les niveaux d'expression que l'on trouve ailleurs dans l'œuvre, elle forme une sorte de creuset, référence fondamentale à laquelle bien d'autres aspects de la création valéryenne n'en finiront pas de se ressourcer.

<sup>25</sup> Le cahier 32 (suivant le classement des cahiers établi par la Bibliothèque Nationale de France - voir CV, 467-89) inaugure la première de plusieurs séries, qui se mettront assez souvent en place dans la progression de l'écriture. Parmi ces séries, on note surtout : une série de grands registres, à couverture cartonnée, de couleur diverse (cahiers 32-43, novembre 1900-1908) ; une série homogène de petits cahiers à couverture cartonnée, désignés par des lettres dans l'ordre alphabétique, allant de "A" à "Z 14" (cahiers 44-48, 51-71, 1909-1914) ; une courte série de grands cahiers, tous à couverture rose (cahiers 73-77, février-septembre 1915) ; une série de cahiers à couverture cartonnée, désignés par les lettres de l'alphabet (cahiers 78-102, novembre 1915-novembre 1923) ; une série de cahiers désignés par des titres grecs, allant de "ALPHA" à "Ω" (cahiers 103-110, 112-124, janvier 1924-mai 1928) ; une série de titres désignés par deux lettres de l'alphabet, allant de "AA" à "AQ31" (cahiers 125-144, juillet 1928-septembre 1931) ; et une série de cahiers à couverture en cuir (cahiers 165-171, décembre 1935-octobre 1936). Ce qui ressort de cette liste, c'est son évidente consécutive, surtout en ce qui concerne les six premières séries : une fois terminée telle série, une autre reprend immédiatement après. Cette continuité témoigne d'un certain besoin de suivi dans l'organisation de l'écrit, quelles que soient les orientations précises du contenu. A remarquer aussi le rapport qui s'installe, dans certaines de ces séries, entre l'uniformité du support et l'intégralité des désignations (de "A" à "Z", d'"Alpha" à "Omega"). Il se peut que cette mise en rapport découle d'une simple coïncidence, mais il semblerait possible d'accuser la priorité éventuelle de tel ensemble constitué par des supports uniformes, priorité exercée sur une désignation numérique ou alphabétique n'étant intervenue que par la suite.

## Chapitre I

### LES "CAHIERS" - TYPOLOGIE DU CORPUS

#### La nature de l'objet - définition du support

##### a) Les premiers "cahiers" 1894-1897

###### i) remarques préliminaires : le statut du "cahier" et des *Cahiers*

La constitution du corpus est marquée dans ses débuts non seulement par un certain flottement mais aussi par une inadéquation de l'écriture et du support qui doit l'accueillir. Aux débuts de l'écriture, le format et la qualité du papier utilisé varient de façon considérable. La désignation même de "cahier" recouvre dans la réalité du corpus des choses fort différentes entre elles. Les éditions principales de l'ensemble (édition en fac-similé du C.N.R.S. ; édition de la "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, par les soins de J. Robinson-Valéry, ainsi que la transcription intégrale des *Cahiers 1894-1914* actuellement en cours) ont nécessairement rassemblé le corpus sous l'intitulé générique de *Cahiers*, initiant un glissement de sens et de statut dans la relation du support avec le titre. Cette modification se joue essentiellement dans un entrelacs ambigu entre deux statuts qu'il importe de distinguer : celui du support, de ces livres de papier vierge, ligné ou non ligné, qui en papeterie portent le nom de "cahiers", et celui d'une sorte d'ouvrage, que d'autres titres dans la littérature française ont eu tendance à inscrire sous le signe d'un genre particulier (Maurice Barrès, *Mes cahiers* ; Giono, *Les Cahiers de Manosque* ; Gide, *Les Cahiers d'André Walter*, dont Valéry prend connaissance dès 1890 à travers la lecture du manuscrit faite par Gide lui-même).<sup>1</sup> Le genre "cahier" comprend ainsi des acceptions diverses qui parcourent une grande gamme d'ouvrages possibles, parus comme entité ponctuelle mais aussi dans une perspective de périodicité.

---

<sup>1</sup> Agathe Rouart-Valéry, "Introduction biographique", *Œ*, I, 18 : "Décembre [1890] : Sur les instances de Louÿs, André Gide vient voir Paul Valéry à Montpellier, et lui lit quelques pages des *Cahiers d'André Walter*". L'ouvrage sera édité en février 1891.



Problématique donc, au départ, de désignation, dont les tendances divergentes indiquent bien la nature polyvalente de l'entreprise intellectuelle poursuivie pendant plus de cinquante ans. Si la plupart des études consacrées à ce corpus extraordinaire parlent de *Cahiers*, et prennent pour principe la publication posthume en tant qu'ouvrage autonome, mettant l'ensemble sur un pied d'égalité problématique avec des ouvrages de Valéry dont l'édition a lieu du vivant de l'écrivain, d'autres analyses préféreront circonscrire l'ensemble comme les *Cahiers*, dénomination qui respecte le secret d'un travail envers lequel Valéry lui-même semble avoir entretenu des sentiments variables, prisé entre tous mais en même temps hérissé de difficultés qui risquent d'en rendre l'édition peu réalisable. Autre complication, toute étude qui prétend analyser la matérialité du document se doit de désigner ce dernier sous son aspect élémentaire de cahier, et, dans la catégorisation au pluriel, d'indiquer éventuellement la présence d'éléments transgressifs par l'utilisation de guillemets.

Chez Valéry, cette imprécision de statut et de désignation est perceptible dans une grande variété de formats et de supports, qui caractérise la formation de l'écriture dans les premiers cahiers et les ouvrages de jeunesse publiés. A de grandes feuilles de papier d'emballage succéderont des feuillets et des pages divers, tout ce qui se trouve sous la main, jusqu'aux pages restantes de cahiers déjà entamés qui offrent à leur tour l'espace de développements possibles. Ce n'est qu'à partir de mai 1897, date à laquelle Valéry entre comme rédacteur à la Direction de l'Artillerie au Ministère de la Guerre, qu'un approvisionnement plus sûr en papier amène à son tour une stabilisation du format, et favorise un rapport d'adéquation entre la formation de régimes d'écriture divers et le support. A partir de 1900 environ le rythme du travail se régularisera, et la formule du "cahier" remplacera celle des dossiers ou des liasses, parfois constitués par des feuillets cousus ou collés, qui ont tendance à marquer les premiers temps de l'écriture.

## ii) difficultés et enjeux du classement des premiers cahiers

Il importe de rester conscient du côté déformateur de toute catégorisation en "séries", bien que la présence dans le corpus de "familles" et de groupements de domaines de recherche soit indéniable, et sera donc respectée dans l'analyse suivante. Avant 1900, il ne s'agit pas d'étapes nettement délimitées qui se suivent dans un strict ordre chronologique de succession, tel travail s'enchaînant avec tel autre selon la logique et la situation temporelle de leur développement. L'établissement nécessaire et inévitable d'un ordre de succession dans les éditions diverses des *Cahiers*, le numérotage et fixation de ces derniers, a eu tendance à favoriser une conception linéaire de leur déroulement dans le temps, à créer l'impression d'une sorte d'ouvrage à but finaliste qui consacrerait des

notions d'origine et d'aboutissement, voire de "genèse" que l'on pourrait situer et circonscrire. Cette vue de l'ensemble voile, surtout aux débuts de l'écriture, un flottement considérable de parcours, une trajectoire mouvante, faite d'éléments qui se chevauchent et s'entrecroisent dans un va-et-vient de ressourcements pluriels. Sans que l'on puisse parler de véritable indécision dans l'entreprise - la prise de conscience du rôle crucial que pourrait jouer le cahier dans une analyse de grande envergure de l'esprit est notée très tôt dans des observations personnelles et dans la correspondance - une multiplicité de premières tentatives et d'interférences<sup>2</sup> problématise toute catégorisation qui voudrait respecter la stricte linéarité chronologique de l'élaboration primitive.

Ce déroulement originel peut sans doute être reconstitué, esquissé dans ses grandes lignes à travers les premières années de recherche par le recours à la correspondance et par la lecture très attentive du manuscrit, qui indique parfois lui-même dans des renvois explicites et implicites à des écrits précédents la trame globale des stades de la réflexion (ces deux principes président à l'établissement transcrit du texte, actuellement en cours). Mais d'autres facteurs encore viennent compliquer un travail déjà fort délicat. Un cahier une fois ouvert n'est pas nécessairement rempli plus ou moins d'un trait, surtout dans les premières années où l'esprit, conscient de certains foyers d'investigation prometteuse, cherche pourtant encore les formes stratégiques appropriées qui lui permettraient d'inscrire les dimensions réelles des intuitions ou des possibilités analytiques entr'aperçues. Tel "cahier", qui peut être en réalité un dossier destiné à l'accumulation progressive d'éléments thématiques, présente ainsi une face largement insondable, arborant une écriture apparemment continue sans que nous soyons en mesure de préciser nettement le véritable processus de son élaboration. Certaines indications de dates, de la main de Valéry (et à l'occasion d'autrui), sont ajoutées ultérieurement, parfois à plusieurs années d'intervalle, et sont donc suspectes, approximations temporelles que la présence fréquente de feuilles volantes insérées dans l'ensemble (à quel moment ? par qui, et suivant quels critères ?) affaiblit encore.

Même dans le cas de cahiers où l'écriture se présente d'une façon relativement unie, tels le "Log-book" ou le "Self-book", les rythmes de la durée et du suivi de la pensée sont parfois difficiles à cerner. La dimension macrocosmique des rapports qui s'installent entre tel ensemble et les autres "cahiers" qui l'englobent se double d'une perspective microcosmique, qui concerne plus particulièrement la présence de laps

---

<sup>2</sup> Nous verrons que ces interventions émanent d'une grande variété de sources (recoupements avec d'autres ouvrages en chantier ; reprises et réécritures ; débuts de classement peu systématiques et inachevés, effectués par Valéry lui-même et, après sa mort, par Mme Valéry et d'autres).



temporels dans une écriture d'apparence unie. Des "trous" dans la rédaction, trahis par le jeu d'encre et de plumes différentes, ou par la logique de l'espacement de l'écrit (la présence de lignes qui délimitent les contours de notes, débordant dans une même page sur d'autres observations qui réclament leur espace propre), peuvent ainsi habiter l'inscription de pensées qui sembleraient entièrement continues dans leur déroulement. Le simple geste de "tourner une page" peut susciter l'intervention d'un "laps de temps" perturbateur (CII, 91), qui agit sur le cours total de la réflexion, et implique l'existence de rythmes différents dans les opérations de la conscience. Ce que Valéry désigne parfois comme la "difficulté" de certaines opérations mentales par rapport à d'autres relève de ces temps variables de l'écriture. Une page du dossier "Organa" esquisse la difficulté respective de deux séries d'"opérations de construction" (I, 293) :

Idée des opérations *inversibles*.

Ou bien agrandir, colorer, identifier

- - réduire, décolorer, identifier

+ Mais la 2ème forme est plus *difficile*  $\psi$

que la 1ère.

La 1ère est en quelque sorte naturelle -

La 2ème est une élaboration.

} puis autres opérations  
de construction.

La quantité d'effort à laquelle cette observation fait allusion va de pair avec l'utilisation de régimes d'écriture variables, et implique la présence dans l'écrit de moments de retardement ou d'accélération, fort différents de l'impression de continuité sollicitée par les dimensions finies et consécutives du support. Prolongement de cette problématique, les rapports recto-verso de la page semblent tenir de statuts divergents, tantôt répondant à des coupures nettes, tantôt à des imbrications qui se fondent sur une certaine logique des processus mentaux (théorisation ou analyse au recto, exercices mathématiques destinés à "dresser" l'esprit au verso). Dans le cas de papier de qualité médiocre, des versos de caractère apparemment autonome peuvent toujours être ramenés à un statut d'interface ou d'interférence, puisque l'écriture s'y ordonne selon les espaces de blanc toujours disponibles, dont la disposition est réglée par la transparence du papier.

Dernier facteur qui problématise tout recensement linéaire, le phénomène d'élaboration parallèle, tout en confirmant la richesse qui dès les premières années de recherche reste solidaire d'une quête peu commune de la qualité intellectuelle, installe dans tout dispositif de repérage un principe d'incertitude. Cet élément d'à-peu-près tient paradoxalement de la cohérence avec laquelle Valéry poursuit l'ambition primitive d'ouvrir une série de cahiers "de la *féerie*, du *drame*, superposant leur désir et [...]

parallèlement emplies. À côté, de purs cahiers d'études et d'analyses générales".<sup>3</sup> L'"à côté" d'études "parallèlement" conçues révèle bien ce qui fut très tôt dans la constitution du corpus une intention de mise en œuvre simultanée, même si cette pratique s'estompe peu à peu à mesure que s'affirme la commodité d'un support homogène, conséquemment travaillé. Mis à part des décalages thématiques ou conceptuels, divergences qui ont nécessité un travail mené sur plusieurs fronts, la justification de cette procédure semble découler aussi de ce que Valéry ait discerné dans sa façon de s'exprimer des niveaux de langage distincts les uns des autres. C'est ce qu'il exprime dans une lettre à Gide, du 18 mai 1896 :

Je les [mes vagues inventions] exprime pour autrui par leurs résultats les plus clairs, et pour moi dans un langage plus que cryptographique, mêlé de termes de science et de représentations "idiosyncrasiques".<sup>4</sup>

Sur la confrontation parallèle entre, d'une part, des inventions "féeriques" ou "dramatiques" et, d'autre part, la "pureté" d'"études" et d'"analyses", vient se greffer la conscience d'une distinction à opérer entre "moi" et "autrui". "Autrui" nécessite une clarté d'expression et des résultats facilement communicables, alors que le "moi", travaillant par définition dans l'intimité de ses inventions personnelles, peut s'adonner à toutes sortes de courts-circuits de la pensée et de l'expression, qui fournissent la matière première d'extrapolations ultérieures, sorte d'humus de la pensée et de l'imaginaire. La distinction est intéressante à bien des égards (par exemple, la préfiguration hypothétique de la possibilité de publication<sup>5</sup>, entretenue par d'autres remarques émises de temps en temps dans les cahiers sur la lecture<sup>6</sup>, le lecteur virtuel<sup>7</sup>, le livre idéal<sup>8</sup> ou le classement du texte<sup>9</sup>), mais surtout par l'accent mis sur des régimes

<sup>3</sup> Carnet inédit de 1892, BN ms du fonds Valéry (cité dans *CI*, 27).

<sup>4</sup> *Correspondance Gide-Valéry*, p. 264 (cité dans Florence de Lussy, "Les premiers cahiers - recherche d'une chronologie", in *Lectures des premiers cahiers de Paul Valéry*. Textes recueillis par Nicole Celeyrette-Pietri. Paris, Université Paris-Val de Marne/Didier Erudition, 1983, p. 38).

<sup>5</sup> Cf. *CII* 60 : "Je travaille pour quelqu'un qui viendra après" ; 143 (*C*, I, 276) : "A publier, un jour, cette recherche, mieux vaut le faire dans la forme : j'ai fait ceci et cela. Un roman si l'on veut et si l'on veut une théorie. La théorie de soi-même".

<sup>6</sup> *CII*, 173 : "Le lecteur tend à deviner la phrase par un mot et la page avec une phrase".

<sup>7</sup> *CII*, 46 : "Je m'adresse aux lecteurs de mauvaise foi", formule qui se modifiera légèrement par la suite, mais toujours avec un clin d'œil de connivence, "Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté" (dédicace de "*Mon Faust*").

<sup>8</sup> *CII*, 75 : "Hier soir en chemise avant d'entrer au lit, je suis resté devant tous mes livres cherchant celui qu'il me fallait exactement, celui qui m'aurait plu, et je le faisais - du moins j'en sentais le goût, - puisqu'il n'existe pas".

<sup>9</sup> Voir, à titre d'exemples, *CI*, 427 (début d'"Index alphabétique" dans le carnet 122 bis (classement Rousseau), daté de 1898) ; *CII*, 319-20 (index alphabétique d'aspects essentiels pour la méthode, écrit sur une grande feuille de papier du Ministère de la Guerre, et daté donc postérieurement à mai 1897, à peu près semblable au précédent) ; et 321 (ébauche d'index du contenu du cahier "Tabulae").



d'écriture qu'il faut savoir sonder, déchiffrement d'une "sténographie personnelle"<sup>10</sup> parfois piégée.

La période la plus intense de ces activités d'écriture menées en parallèle débute vers avril 1897, date à laquelle Valéry décide d'ouvrir un cahier qu'il s'est procuré, et qu'il intitulera "Tabulae meae *Tentationum*", "Codex quartus" d'une série comportant trois autres (numérotés "1", "2" et "3", série écrite sur papier du Ministère de la Guerre, de succession chronologique simple). Cette période durera au moins jusqu'à fin 1899, et comportera un cheminement parallèle à au moins quatre niveaux : (1) l'écriture des "Tables" ; (2) la constitution de dossiers thématiques à partir de mai 1897, écrits sur papier du Ministère de la Guerre ; (3) les vrais cahiers (cousus) numérotés "1", "2" et "3" à l'encre violette, dont le cahier "Tabulae", fréquemment désigné par sa couleur ("cahier vert"), représente le quatrième volet, sous-titré au bas de la couverture "Codex quartus" lors d'un remaniement du corpus effectué à la fin de l'année 1898 (la numérotation de tout cet ensemble date de cette époque-là) ; (4) et des liasses (constituées lors d'un deuxième remaniement vers la fin des années 1910) de notes, écrites pour la plupart entre 1897 et 1900. Ces liasses ont été classées d'abord selon des champs thématiques plus ou moins cohérents (la liasse intitulée "Eidolatreia",<sup>11</sup> proche par sa désignation du dossier "Eikones", déjà de contenu assez substantiel, et que Valéry a sans doute voulu relayer ; la liasse intitulée "Disquisitiones super multiplicatam universalem",<sup>12</sup>), ensuite selon des jugements de valeur dont les critères sont moins évidents ("More important", "Opérations (groupes, transformations)"<sup>13</sup> ; "Divers"<sup>14</sup> ; "Peculiar researches", qui restent "à classer"<sup>15</sup>).

### iii) les "Notes anciennes"

Il ressort de ces remarques préliminaires que la notion du "cahier" ne s'élabore que de proche en proche, sujette aux vicissitudes de la disponibilité du papier, mais aussi aux exigences intellectuelles variables de ces années de pleine effervescence créatrice. Les pages manuscrites des "Notes anciennes" (BN ms), pour la plupart des feuilles volantes, initient le parcours formateur de l'écriture, bien qu'il faille parfois faire la part

<sup>10</sup> Ce terme, fort judicieux, est employé dans les notes qui accompagnent la transcription des *Cahiers* (voir *CI*, 450, note 2 à la page 146 ; 464, note 4 à la page 240). Il figure de façon très fidèle l'une des composantes essentielles du processus que réclame souvent la lecture du texte valéryen.

<sup>11</sup> *C*, I, 507-08, 509-26, 544-56 ; transcrite, *CI*, 317-50.

<sup>12</sup> *C*, I, 495-506 ; transcrite, *CIII*, 367-80.

<sup>13</sup> *C*, I, 891-922, cahier transcrit *CIII*, 381-410.

<sup>14</sup> *C*, I, 557-76 et 577-601, cahier transcrit *CIII*, 437-53, 455-72.

<sup>15</sup> *C*, I, 527-41, cahier transcrit *CIII*, 419-35.

d'une sorte de catégorie fourre-tout dont l'existence commode occulte la présence d'ensembles tout à fait cohérents. Il en est ainsi du cahier d'écolier intitulé "Livre de loch", dont le statut en tant que cahier a été longtemps négligé, et auquel Valéry fait pourtant allusion dans une lettre inédite à une amie, en octobre 1944, s'émerveillant de ses premiers cahiers "qui commencent sous des noms bizarres et marins : Livre de loch - Log-book - Journal de bord - Table de mes tentations !... etc."<sup>16</sup>

Amorce d'un certain parcours dans la formation de l'écriture, les "Notes anciennes" tiennent d'une gamme assez disparate de formes d'écriture et de moyens d'inscription, variations renforcées par le caractère aléatoire des feuilles volantes qui dominent l'ensemble. L'écriture est ici éminemment ponctuelle, premier jeté ou ossature peu développée de concepts qui recevront des développements ultérieurs plus étendus. Aux commencements de l'entreprise analytique, peu sûre de ses directions et de ses moyens, il est tout à fait logique que l'écriture soit marquée par un certain tâtonnement, et choisisse de préférence des supports qui ne sont pas trop imposants, prêts à accepter l'idée du moment. Plus tard, dans le "Self-book" du cycle marin, ce tâtonnement de l'intellect et de l'écriture deviendra l'objet de l'analyse, résumé dans des formules diverses (CI, 168, "Faire comme si on savait" ; 175, "Quand on ne sait pas ce qu'on va devoir faire. Le régiment qui marche"). Valéry exploitera largement ces règles de conduite intellectuelle comme des éléments de stratégie dans le contexte militaire et économique de l'essai *Une Conquête méthodique* (paru en janvier 1897, dans *The New Review* à Londres, sur la demande de William Henley, directeur de la revue, rencontré lors du voyage à Londres en 1896 : voir "souvenir actuel", *Œ*, II, 982-86, pour le récit des circonstances exactes de cette invitation de collaboration).

Dans les "Notes anciennes" et dans les premiers cahiers, pourtant, l'incertitude par rapport aux buts stratégiques ultimes des démarches intellectuelles est beaucoup moins la source ou l'inspiration d'analyses conséquentes que le champ opératoire qui préside à la naissance même de l'écriture. Différence capitale, donc, aussi bien de statut que de fonction, qui nécessite primitivement un format et des formulés spécifiques. A mesure que la pensée s'organise dans les années suivantes en cycles et problématiques plus resserrés et soutenus, la pratique des feuilles volantes ira en s'atténuant. Elle disparaîtra presque entièrement à partir du moment où l'utilisation du cahier s'imposera moins comme le format d'inscription le plus commode que comme le véhicule désigné d'avance, par un rapport de nécessité, ou peu s'en faut, pour extérioriser et faciliter la pensée avec le plus haut degré d'efficacité et de fidélité.

<sup>16</sup> Lettre citée dans CI, pp. 30 et 445, ainsi que par Florence de Lussy, *op. cit.*, p. 21.



Il existe de surcroît des contraintes matérielles, la rareté et la cherté du papier à la fin du XIXe siècle, obstacles à la rédaction sans entrave qui ont pesé lourd dans le budget d'un jeune homme d'une vingtaine d'années, sans situation stable.<sup>17</sup> Concours donc d'éléments externes et internes, qui influent aussi bien sur le contenu que sur le format. Si l'ambition retiendra le principe, jugé fondamental, d'une série de cahiers axée sur la "féerie", le "drame" et des "analyses générales" (CI, 27),<sup>18</sup> le contexte des premières formulations reste quand même tributaire à court terme de l'intrusion de facteurs déterminants, dont Valéry est à cette époque très conscient. Il ira même jusqu'à exprimer, dans une observation du "Self-book" d'une implicite résonance biographique, intervenue inopinément dans des considérations tout à fait différentes, les "inégalités" d'une situation personnelle qui pèsent sur une vocation ressentie déjà comme peu commune, inégalités vécues comme une menace qui risque de réduire cette vocation dans sa croissance.<sup>19</sup> Il semblerait peu probable que cette observation relève d'une réflexion vaguement sociologique, absente ailleurs dans l'écrit à cette époque : la liste précise des facteurs intervenants suggère un fond de pensée établi sur une comparaison bien plus ponctuelle, dont le modèle serait peut-être Gide.

De même que la nature de l'énoncé et du format qui le véhicule reste assez particulière dans les "Notes anciennes", de même la forme de l'inscription présente certains traits dominants qui s'atténuent rapidement dans les cahiers suivants. La présentation de l'écrit frappe dès le début par sa netteté et par son espacement : quel que soit le contexte de sa formulation, le texte est toujours relativement beau. Même dans ces notes de jeunesse, à une époque où l'écriture, au sens graphique du terme, est encore en train de se faire, nous n'avons pas affaire à des brouillons sales, griffonnés ou imprécis, dont le sens ne se dégage que difficilement. L'écriture de la première époque qui précède celle des cahiers proprement dits est assez grande, et utilise fréquemment des paraphes ou des formes bouclées, en imitation de l'écriture de Pierre Louÿs que Valéry connaît de première main à travers une volumineuse correspondance, ainsi que par l'envoi de temps en temps de copies manuscrites de poèmes préférés.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Voir Florence de Lussy, *op. cit.*, p. 52 : "N'oublions pas la rareté et la cherté du papier à la fin du XIXe siècle. Valéry fut trop heureux, une fois entré au Ministère, de s'approvisionner sans frais..."

<sup>18</sup> Il faut retenir ici l'importance de l'emploi du futur, ainsi que la formulation d'un devoir à l'intention de soi-même ("Il faudra entreprendre une série de cahiers [...] qui seront [...]"). Si le poids des circonstances matérielles peut influencer sur le format adopté (feuilles volantes), il ne touche en rien à l'ambition de longue portée de viser autre chose.

<sup>19</sup> Voir CI, 16c, où les "égalités" et les "inégalités" dressées "par la naissance" comme "par les circonstances" sont mesurées et catégorisées.

<sup>20</sup> Agathe Rouart-Valéry, *op. cit.*, p. 18 ("22 septembre [1890] : Pierre Louÿs envoie à Paul Valéry trente vers d'*Hérodiade* copiés de sa magistrale écriture"). La correspondance du fonds Valéry (BN ms, *Correspondance XX*, Louÿs I, pp. 242-43)

Comme on peut le voir d'après la page manuscrite reproduite dans *CII*, 260, Valéry affectionne tout particulièrement certaines lettres ([e], [t], [d], [m], [n], [v]), normalement au début ou à la fin du mot, ajoutant des parafes qui distinguent cette écriture de celle qui la suivra peu de temps après. L'imitation aura ainsi un rôle important dans la formation de l'écriture, et interviendra à d'autres niveaux que la seule forme des lettres (notamment, par exemple, dans le langage mathématique, à travers plusieurs modèles, dont Poincaré, mais aussi dans le langage littéraire, sous l'influence de certains "maîtres" tels que Rimbaud et Mallarmé).

A d'autres occasions, l'écriture est délibérément agrandie, surtout dans des moments où une coloration esthétique ou lyrique informe l'énoncé. Un commentaire descriptif sur la danseuse "Loïe [Marie-Louise] Fuller", dégagant les variations de mouvement et de couleur qui caractérisaient ses représentations, en grande vogue aux Folies-Bergère en 1892, développe l'image de "La rose noyée" dans un registre lyrico-analytique qui, plus tard dans les *Cahiers*, essaiera de faire la jonction entre poésie et abstraction sous l'intitulé "poésie abstraite". L'écriture est rehaussée même par rapport à celle qui la précède sur la page, les trois mots tenant d'une sorte de titre ou de cryptogramme stylisé, que le reste du texte vient ensuite déchiffrer : "descente dans l'eau d'hélice puis droite. Elle se noie au fond nul, évanouie. Changement de couleur du rose au sombre" ("Notes anciennes II", BN ms, f° 100). Un croquis en dessous, encadré comme sur un chevalet, représente des tiges réunies en un point central, en forme de bouquet, avec des pétales tombés en bas. Les deux registres du geste graphique, écriture et croquis, s'enchaînent et se complètent, pour faire ressortir la dimension pesée, soigneusement voulue et matérialisée, de l'intervention manuscrite.

Cette imbrication dans les modes divers de l'inscription est encore plus saisissante dans une note de 1892 ("Notes anciennes", II, BN ms, f° 41 ; reproduite dans *CII*, 294), qui formule très tôt dans l'œuvre le thème de "la montée des larmes", promu plus tard à des développements émouvants dans *La Jeune Parque* et dans d'autres contextes poétiques. L'énoncé du "mouvement de ces larmes" choisit, dans le but d'accroître l'efficacité expressive de sa présentation, le mode du schéma abstrait (vecteurs convergents vers un point de jonction) comme aussi celui du croquis

---

contient une lettre de Louÿs à Valéry, datée "C.P. 17 mai 1892" : Louÿs lui envoie un sonnet ("Je l'apporte un iris cueilli dans une eau sombre", daté 12 mai 1892), et termine en lui faisant des compliments sur sa "nouvelle écriture" ("Continuez de m'écrire. Votre nouvelle écriture me ravit. Je vous recrois ressuscité./ Votre élève/ Pierre Louÿs"). Le volume *Rencontre - Pierre Louÿs et Paul Valéry à Montpellier en 1890* (voir notre Bibliographie) apporte de précieux aperçus de ce qui fut une amitié instantanée, et inclut les premières lettres échangées entre Louÿs et Valéry, ainsi que la reproduction en fac-similé de deux poèmes (Valéry, sonnet VII, "Élévation de la Lune" ; Louÿs, "Élévation (aussi !)").



réaliste (montgolfière qui prend son vol, et dont la forme arrondie esquisse celle de la larve débordante). Cette juxtaposition somme toute assez simpliste a néanmoins le mérite de proposer une lecture dynamique, et de suggérer, par le biais de considérations physiques portant sur des notions de force, de mouvement et de limites vectorielles (le prolongement de l'énoncé, "Description d'un Rêve, de Brulûre [sic] et de foudre", énumère les "nudités électriques parues dans les vagues de feu, les sillages, les vertiges de l'air. Immobile vol", sur le modèle de la montgolfière et de l'immobilité au sein même du mouvement), une conception de l'essentielle unité qui sous-tend les formes apparemment très diverses de l'écriture.

Comme on le voit dans les exemples précédents, le texte écrit s'accompagne souvent de croquis, de dessins ou de schémas mathématiques, parfois liés à l'écriture, parfois tout à fait autonomes. Une analyse consacrée à "mon opinion personnelle sur une œuvre littéraire" (CII, 260), en accusant l'importance des "aperçus, des "sous-bois" d'effets très doux et nus, des mouvements de chemin de fer dans les espaces et les arbres de frisson", se prolonge dans un dessin d'inspiration pastorale, dans lequel le jeu du blanc et du noir, l'ombre des arbres et la surface bigarrée d'un étang, animent la portée de la réflexion quelque peu abstraite au-dessus. Ce statut mimétique et illustratif, prolongement de l'écriture, est caractéristique de ces premiers écrits. Un autre document portant sur le "sommeil - Retour au cristal" ("Notes anciennes", 12, 113/140) comporte trois dessins de femme allongée, dont l'un se désagrège dans des formes humaines imprécises, extension illustrative du commentaire ("Tout se clôt et de l'unique très complexe se renferme dans le pluriel moins complexe"). De cette façon, le contenu du texte est visualisé dès l'abord : la réflexion est aérée, rendue plus accessible et plus immédiate.

L'influence éventuelle non seulement du milieu d'artistes dans lequel Valéry est déjà un habitué à cette époque, mais aussi d'un intérêt très vif porté à l'art de la peinture dans de nombreuses réalisations personnelles<sup>21</sup>,

21 Agathe Rouart-Valéry (*op. cit.*) détaille ces nombreuses rencontres et réalisations artistiques. En 1884, Valéry "laisse ainsi "dériver cette passion marine malheureuse vers les lettres et la peinture"" (p. 15) ; en mai 1885, "Il peint toujours", même si "peinture et poésie n'étaient pour moi qu'amusements" ; en février 1886, Valéry ""dessine, colore, interroge les objets, cherchant la multiple lumière"", ou bien, lors de promenades solitaires à Cette, privilégie "quelque marine" (p. 16). Au mois d'août 1887, en visite chez sa tante Vittoria Cabella en Italie, "il peint : "J'ai là, superbe dans sa chape d'or, un Grégoire IV magnifique qui attend les derniers coups de pinceaux"". Ce sont des activités que favorisent largement les liens d'amitié, par la suite familiaux, avec les familles Manet et Rouart. Les *Cahiers* (sans parler d'autres contextes, comme la rédaction ultérieure de l'*Alphabet*, dont il existe au moins une version manuscrite (inédiée) accompagnée de plusieurs aquarelles) témoignent d'un attrait non pas éphémère mais durable, la pratique des aquarelles (dans l'édition du C.N.R.S.) datant d'environ 1922 (voir tome 9), et poursuivie jusqu'à la fin de la vie.

est sans doute à invoquer dans ce contexte. La conscience esthétique que Valéry porte en lui se manifeste dans les manuscrits par une approche calligraphique du papier. Dès les premiers stades de l'écriture, les documents ont tendance à ne pas fonctionner comme un ensemble de textes narratifs gouvernés par des principes d'accumulation. La prise de conscience de l'importance de l'écriture, non uniquement comme simple véhicule d'énonciation et de communication mais comme projection d'une cohérence totalisatrice qu'elle incarne dans sa substance même, doit beaucoup à un sens inné de la cohérence artistique, mais ne saurait être imputée à cette source unique. La rencontre déterminante avec Mallarmé en octobre 1891 y est pour beaucoup, préparée de loin par des lectures qui découvrent à Valéry à la fois le sens global de l'œuvre mallarméenne<sup>22</sup> et des ouvrages précis comme *Hérodiade*, dont trente vers copiés par Louÿs sont envoyés à Valéry le 22 septembre 1890. C'est le début d'un rapport intellectuel et affectif qui est primordial dans la formation valéryenne, comme l'attestent des notes des *Cahiers* et plusieurs essais, dont un *Essai sur S[téphane] M[allarmé]* inachevé, d'où ressort une connaissance approfondie du statut du langage chez Mallarmé et de la structure interne d'*Un Coup de dés*.<sup>23</sup> La "Lettre au Directeur des Marges" à propos d'*Un Coup de dés* (parue dans *Les Marges*, le 15 février 1920, tome XVIII, n° 70, pp. 68-75) signale, parmi bien d'autres textes<sup>24</sup> tous écrits à plus de vingt ans d'intervalle, l'influence formatrice d'une vision poétique qui fait "coexister"<sup>25</sup> univers et langage, dans un rapport de consubstantialité indissociable.

C'est peut-être de cette rencontre décisive avec le texte-objet, où le langage dans son rapport avec le réel relève de la perspective cratylienne d'un mimétisme et d'une motivation moins arbitraires que ne le voudraient les principes de la linguistique saussurienne, que date la recherche - étonnante chez ce lecteur très averti de l'*Essai de Sémantique* de Michel

<sup>22</sup> Agathe Rouart-Valéry, *op. cit.*, p. 17 : "Septembre [1889] : Valéry lit la *Tentation de saint Antoine*, et *A Rebours* : "Huysmans, le romancier unique me découvrit les décadents, Verlaine, Mallarmé et les Goncourt".

<sup>23</sup> Un choix des passages les plus élaborés de cet essai, appelé dans les brouillons "Notice sur l'œuvre de Mallarmé", et comportant 55 feuillets d'ébauches et de notes développées, est reproduit dans *CI*, 273-89. Cette édition comprend également une lettre à Vielé-Griffin datée d'octobre 1898, dans laquelle Valéry résume la mort et l'enterrement de Mallarmé ; ainsi qu'une ébauche assez élaborée de "tombeau", commencée sans doute après la mort de Mallarmé et restée inachevée.

<sup>24</sup> "Stéphane Mallarmé", octobre 1923 ; "Dernière visite à Mallarmé", octobre 1923 ; "Lettre sur Mallarmé", avril 1927 ; "Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé...", 1931 ; "Stéphane Mallarmé", avril 1933 ; "Sorte de préface", décembre 1936 ; "Mallarmé", février-avril 1944.

<sup>25</sup> *Œ*, I, 624 : "là, le prestige se produisait ; là, sur le papier même, je ne sais quelle scintillation de derniers astres tremblait infiniment pure dans le même vide interconscient où, comme une matière de nouvelle espèce, distribuée en amas, en traînées, en systèmes, coexistait la Parole !".



Bréal (Paris, 1887), apparemment gagné par la thèse du nominalisme linguistique et de l'aspect conventionnel du signe - d'une écriture qui soit plus proche de l'idéographie. Peu de temps après les premiers documents des "Notes anciennes", en 1896, Valéry formulera explicitement ce désir d'une "écriture/dessin/idéographie. Essayer d'en fabriquer une" (CI, 191), qui chemine dans des strates profondes lors des années de formation de l'écriture.

Nous étudierons plus loin, dans une analyse des dessins et de leur statut par rapport à l'écriture<sup>26</sup>, ce besoin étrange d'une forme d'écriture qui mime la réalité en une sorte de langage gestuel. Mais nous pouvons dès maintenant retenir une sorte de concomitance créatrice chez Valéry des principes hermogénistes et cratyliens, nominalistes et mimétiques, concomitance qui, dans les années d'expérimentation et de formation, exerce un puissant attrait sur la forme et le contenu des documents manuscrits. Si la *Crise de vers* de Mallarmé ne date que de 1895, elle est assez proche dans le temps pour établir un parallèle suggestif avec les directions de la réflexion et des registres d'écriture valéryens. De la célèbre formulation mallarméenne, "[le vers] philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur"<sup>27</sup>, il faut d'abord retenir la notion du "défaut", de l'imperfection qui habite l'apparente unité de tel système linguistique, et qui éclate dans la perspective de la pluralité même des langues. Mais la conscience de l'arbitraire chez Valéry ne semble pas, du moins dans les premiers documents et les premiers cahiers, le contraindre à se cantonner dans un parti pris unilatéral. Au contraire, l'imbrication de gestes graphiques qui très souvent, et dès les premiers documents que nous possédions, dynamise la trame textuelle, tient d'un impératif de compensation, ou de prolifération exploratrice, qui sollicite l'esprit dans son besoin de s'extérioriser. Si l'enjeu de l'expression, par la multiplicité de ses moyens, se pose dès le départ comme l'un des principes premiers de l'entreprise intellectuelle, c'est dans une dimension positive qu'il faut lire la quête chez Valéry d'une "idéographie", d'une pureté ou limpidité lointaines de l'énonciation, quête qui est à la fois informée de l'écho mallarméen, "las de l'amer repos", et pourtant sensiblement différente.<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Voir Chapitre VI.

<sup>27</sup> Mallarmé, "Crise de vers", *Œuvres complètes - Poésie - Prose*. Introduction, Bibliographie, Iconographie et Notes par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Paris : Gallimard, 1945 ("Bibliothèque de la Pléiade"), p. 364.

<sup>28</sup> "Las de l'amer repos...", *Poésies* :

Je veux [...]  
Imiter le Chinois au cœur limpide et fin  
De qui l'extase pure est de peindre la fin  
Sur ses tasses de neige à la lune ravie  
D'une bizarre fleur qui parfume sa vie

Aussi les "Notes anciennes" initient-elles un parcours d'approfondissement ou de "creusage" graphiques, comme Valéry aime à désigner par ce dernier terme les propriétés d'une conceptualisation active, et, par extension nécessaire, celles de l'écriture qui doit l'épouser.<sup>29</sup> Mais il existe un autre aspect de cette esthétique dynamique de la page, celui qui naît dans l'intérêt porté, pendant ces premières années de véritable recherche intellectuelle, à l'origine et à la nature de l'ornement. Dès 1884<sup>30</sup> le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc, et surtout la *Grammaire de l'ornement* (Londres, 1865)<sup>31</sup> d'Owen Jones, nourrissent les lectures de jeunesse. L'exposition sans doute la plus classique faite par Valéry sur l'importance de l'ornement se trouve dans *l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dont la rédaction se concentre surtout autour de 1895, contemporaine donc de la naissance des cahiers et des premiers écrits compris dans les "Notes anciennes". L'ornement y ressort comme le principe unificateur essentiel qui résume tous les modes artistiques, dégagant dans leurs véritables fonctions "les portions finies d'espace ou de temps contenant diverses variations, qui sont parfois des objets caractérisés et connus, mais dont la signification et l'usage ordinaire sont négligés, pour que n'en subsistent que l'ordre et les réactions mutuelles" (*E*, I, 1185). L'ornement serait ainsi aux assises profondes de la production de toute œuvre d'art, et répondrait dans le domaine artistique à un statut analogue à celui des mathématiques par rapport aux sciences ("la conception ornementale est aux arts particuliers ce que la mathématique est aux autres sciences").

<sup>29</sup> *CI*, 173 : "Dans ce fait que je puis concevoir ceci - je trouve qu'il faut que je forme cela et cela. En termes communs il faut que ma pensée passe par cela et cela. Ainsi je puis concevoir une dynamo, une république, etc. Creuser. Divers plans" ; 203 : "Préciser une image, ou creuser une idée c'est élémentairement en supprimer certaines portions" (ces deux exemples sont tirés du cahier "Self-book", 1895-1896) ; *CII*, 101 : "Creuser une idée, on ne la creuse pas dans le même trou" ("*Tabulae meae Tentationum*").

<sup>30</sup> Chronologie établie par Agathe Rouart-Valéry, *op. cit.*, p. 15.

<sup>31</sup> Publication d'origine : Owen Jones, *The Grammar of ornament*. Illustrated by examples from various styles of ornament. One hundred and twelve plates. London : Day and Son Limited, 1856 (BN cote : Fol. V 3686). Traduction française : *La Grammaire de l'ornement*. 121 planches. Londres : B. Quaritch, 1865 (BN cote : Fol. V 5184). Agathe Rouart-Valéry (*E*, I, 15) précise que Valéry a pu consulter cet ouvrage, ainsi que le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc, à la Bibliothèque Fabre (Montpellier). Il est possible aussi que Valéry ait pu consulter les deux beaux exemplaires de l'ouvrage de Jones à la Bibliothèque Nationale, pendant les années de séjour parisien (rue Gay-Lussac, mars 1894-décembre 1899). La présentation de Jones comporte, en Introduction, toute une suite de "propositions", visant à définir l'origine, le fonctionnement et le statut de l'ornement, dont les articulations majeures ont dû, sans aucun doute, confirmer chez Valéry certaines idées à ce sujet, nourries indépendamment (les liens fonctionnels et esthétiques de l'ornement avec l'architecture, en tant que planification et coordination de l'espace ; l'importance des modèles géométriques ; le ressourcement conduit par l'ornement dans le domaine de la nature, et des modèles offerts par celle-ci : le jeu libre de l'imagination sur la base, par exemple, de la feuille d'acanthé).



Or, l'une des "Notes anciennes" traite précisément de l'ornement en tant que principe d'ordre et de proportion universels (CII, 259), en l'élevant à une acception où priment les notions de pureté et de spiritualité (note de 1892) :

Qui dit : *ornement* - implique *spiritualité* ou recommencement d'un ordre suivant le + pur - et qui dit *spiritualité* dit *nature cosmique* et sa direction. [...] le même et la même tendance se rencontrent dans la science, la philosophie, la pratique d'agir - la Vie. *De tout il contient la formule supérieure.*

[...] Tout désir conjectural y va.

Suit un bref historique de la présence et de l'action ornementales, qui brasse les mathématiques, la musique et la littérature. Mais autant que le contenu, intéressant comme source et renvoi conceptuels de ce qui est en train de se cristalliser dans l'*Introduction* à peu près à la même époque, important la forme et jusqu'à la présentation de l'inscription. Le texte entier se place sous le sigle  $\Omega$ , désignation de l'ornement à cette époque, et qui figurera assez fréquemment en tête de notes à ce sujet. L'isolement du sigle, sorte de titre codé, signale dès l'abord un développement à caractère particulier, un texte qui se laisse repérer facilement. L'éventualité d'un classement ultérieur est ainsi facilitée, la situation apparemment ponctuelle du texte étant atténuée par l'ensemble hypothétique d'autres textes qui l'englobent, portant la même désignation. C'est un signe précurseur de ce procédé de classement dont Valéry ressentira toujours plus la nécessité, certains des cahiers qui suivront peu de temps après pouvant être considérés comme de véritables dossiers classificateurs, ouverts en permanence à des courants de pensée en voie de développement. Le thème de l'ornement est implicitement valorisé, reconnu comme l'une des directions maîtresses de la réflexion, et relié aux courants majeurs de l'œuvre, même s'il sera récupéré par la suite dans des orientations qui paraissent divergentes (par exemple, l'élaboration apparentée, poursuivie sur une longue période, du concept de symétrie et des degrés de symétrie, qui distinguent l'ouvrage humain de celui de la nature).

Dès lors que le contenu de l'énoncé est valorisé, promu à une réserve d'élaborations futures, l'inscription elle-même doit refléter cette particularisation du texte. C'est bien le cas en ce qui concerne cette observation des "Notes anciennes" sur l'ornement : la disposition de l'écriture est équilibrée sur la page, éloquente dans son prolongement nettement aligné du sigle initial. L'œil est attiré par la page comme s'il s'agissait d'une sorte d'écriture-tableau, dont les composantes sont soigneusement répertoriées. En bas des quatre paragraphes qui présentent les grandes lignes de l'interprétation valéryenne de l'ornement, une liste résume les étapes les plus marquantes de l'évolution ornementale, ordonnées par des chiffres romains (I - VIII). Le tout parvient ainsi à une

grande efficacité et cohésion de présentation, et signale la présence dans l'ensemble des "Notes anciennes" d'un document hors du commun, privilégié par rapport à d'autres, ceux-là dont le caractère de premier jeté ou de brouillon (aux deux sens de contenu et de forme de l'inscription) accuse d'avance un statut d'étape provisoire, éventuellement à compléter ou carrément à refaire.

#### iv) les premiers carnets

À côté des "Notes anciennes", nous disposons aussi, pour les toutes premières années de l'écriture, d'un certain nombre de petits carnets, échelonnés sur toute la vie de Valéry. La présence de cette écriture menée en parallèle avec celle des cahiers ouvre une problématique des correspondances éventuelles qui s'établissent entre les deux corpus. Nous nous bornerons à des considérations portant sur trois de ces carnets, dont l'action s'inscrit de façon significative dans les années formatrices de l'écriture.

Par l'utilisation d'un format tout petit, ces carnets de poche montrent une autre approche du papier. Les premiers d'entre eux sont caractérisés par des notations prises sur le vif, mais nullement dans le sens d'un "journal" où entrerait le tout-venant du vécu : une pratique d'écriture discursive est assez largement répandue, relevant les points marquants de lectures et de cours dans des disciplines diverses. Aussi le premier petit carnet de cours,<sup>32</sup> portant l'adresse "rue Urbain V" (Montpellier) repère-t-il, dans une prose soutenue où l'écrit n'est pas éclaté dans l'espace de la page, des événements et des personnages marquants de l'histoire et de la littérature. Le texte est aéré, ancré dans des niveaux d'inscription différents qui préfigurent nettement des tendances futures de la rédaction (par la présence, par exemple, de dessins) : mélange d'intérêts, le carnet est déjà le lieu d'un travail intellectuel dynamique, fût-il limité dans la portée des sujets entamés, les dimensions réduites de la page facilitant l'extériorisation condensée et blutée de domaines ponctuels d'enseignement.

Le carnet de notes "Philosophie" (daté 1888-1889) marque déjà une étape plus élaborée dans le développement de l'écriture. Le petit format se prête toujours à des rappels condensés et à des définitions ; mais d'autres aspects sont remarquables, notamment une tendance à revoir l'écriture primitive et à l'effacer (en l'occurrence, en gommant une feuille découpée, qui porte souvent la copie d'une poésie d'autrui, sur la page presque

<sup>32</sup> Voir notre chapitre IV (sous-rubrique "premiers essais : les carnets"), pour une analyse plus détaillée de ces premiers carnets abordés ici, et notamment de l'approche de la page que l'on peut en dégager, d'après leur contenu.



## iii) le cahier 57 (1911-c. 1918) : espacements et étagements de l'écrit

Des trois cahiers qui ensemble constituent cette *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, d'où sortira *Le Temps retrouvé*, les configurations spatiales du cahier 57 sont les plus riches et les plus aventureuses. Les dates très espacées de sa rédaction (la rédaction des pages de droite est de 1911, celle de bien des ajouts marginaux (recto) et des versos couvre la période jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale) créent un tissu complexe où entrent les parties d'invention romanesque proprement dite, de mises au net, de renvois et de prolongements. En effet, l'évolution de l'intrigue s'accompagne d'un commentaire très fouillé et nourri, qui a plusieurs fonctions : celle de prolonger et d'étoffer l'écrit du recto ; celle de rappeler des démarches qui restent à réaliser lors d'une mise en ordre future de l'écriture ; et, de façon plus ambitieuse, celle d'esquisser des articulations et des plans importants non encore mis en œuvre, au niveau, par exemple, de l'orchestration des chapitres. Parfois ces fonctions convergent, contaminant des registres normalement autonomes, phénomène qui a pour conséquence d'accuser plus fortement la présence du sujet écrivant :

Quand je parle de la sensation des dalles de Venise, de la cuiller et du plaisir que cela me cause (si je ne l'ai pas dit le dire car pour ce qui suit je suis sûr que je ne l'ai pas dit) je savais bien que ce plaisir-là seul était fécond et véritable [...] l'homme qui renonce au travail pour des amis sait qu'il sacrifie une réalité pour q.[uel]q.[ue] chose qui n'existe pas [...] (mettre plutôt ceci quand je dis que je préfère les jeunes filles, à Balbec) [...]. Mais pour parler de plaisirs plus réels celui même que j'avais eu avec les jeunes filles à Balbec, celui aussi qu'il me coûtait plus de renoncer parce que de la Prendre au verso suivant : [verso 10] Suite du verso précédent près de la marge parce que de la souffrance y était lié, celui de sentir [un] être m'appartenir.<sup>30</sup>

En un ressourcement étonnant, qui rappelle toutefois à quel point l'expérience romanesque est une émanation unificatrice du moi, indissolublement reliée à tout le vécu du processus même de la narration, le texte se déploie sous l'effet de l'interaction qui informe l'énoncé. Chez Valéry on constate un processus analogue d'imbrication créatrice : le moi entre fréquemment dans le texte, sous la forme de mises en scène ou de bribes dialoguées. Mais les entrelacs de ces composantes sont rarement poussés à un tel degré de fusion, le principe impératif d'une articulation fragmentaire ne tardant pas à réaffirmer les critères d'une "recherche" tout autre que celle qui préside à l'élaboration du texte proustien.

<sup>30</sup> H. Bonnet et B. Brun, *op. cit.*, pp. 308-09 (versos 9 et 10 du manuscrit).

Le cahier 57 ira très loin dans le sens d'une véritable aventure de l'élaboration textuelle. La notion même de "corps principal" de la rédaction romanesque sera sujette à un processus de brouillage radical, à telles enseignes que l'édification du monde imaginaire qui doit couronner la trajectoire d'ensemble d'*A la Recherche* se confond avec le commentaire, d'une importance que l'on croirait normalement secondaire, qui l'accompagne. Œuvre en cours au sens le plus ouvert, dans la mesure où elle puise son énergie dans le vécu qui informe l'acte d'écrire, "l'intrigue" est ici le tracé de sa propre élaboration, décrivant nettement le parcours autoréférentiel qui deviendra l'un des ressorts les plus exploités de la littérature moderne. Le très abondant corpus de notes et de commentaires qui colonisent les versos du manuscrit confirment ce statut fondateur. Si les nombreux points de repère qui accusent le contenu "capital" ou "capitalissime" de l'écrit sont effectivement un "mode de composition"<sup>31</sup> chez Proust, c'est bien dans la mesure où ils constituent autant d'excroissances organiques de l'invention romanesque, et non uniquement des éléments de gestion de l'écriture, placés à la périphérie de l'effort de création. Valéry aussi recourra à des valorisations "capitales" dans la constitution de la pensée, mais l'apparente hiérarchisation du contenu des cahiers prendra d'autres formes, notamment celle de classements dont l'opération est sollicitée par la nature morcelée des idées. Quand nous rencontrons la mise en valeur de tel aspect "capital" de la pensée, la précision est normalement intégrée dans l'écriture d'une façon trompeusement analogue à la rédaction proustienne, incorporation qui, en l'occurrence, se rapproche davantage du résumé ou de la conséquence de développements précédents. Par un effet paradoxal, l'intégration de tel élément significatif dans le discours logique à la fois confirme son relief face à l'évolution des observations, et relativise son importance en tant que partie d'un certain ensemble.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Voir à ce sujet l'article de Florence Callu, "'Capital, capitalissime' - un mode de composition chez Marcel Proust ?" (voir notre Bibliographie).

<sup>32</sup> Une note de Valéry sur les "faits indivisibles" distingue entre ceux qui sont "proprement tels" et ceux qui sont "relatifs", et continue (C, II, 549) :

C'est ainsi que des opérations, des séries mêmes sont souvent désignables ponctuellement (par des mots p.[ar] ex.[emple]) comme de vrais indivisibles. Ils sont dans l'esprit, eux-mêmes leurs propres symboles.

C'est là un fait capital, et singulier. Nous pouvons reproduire q.[uel]q.[ue] chose de façon si relativement rapide, si légère que cette représentation symbolise elle-même - c'[est]-à-d[ire] un état plus profond - plus *réel* de sa propre nature.

[La série de remarques, qui continue à s'accumuler, fait ressortir le noyau "capital" autour duquel elle se construit, mais tout en entourant ce dernier d'autres développements ou d'autres illustrations par lesquels la pensée pousse plus loin. La remarque "capitale" est circonscrite comme une étape de l'élaboration élargissante, avec ce résultat qu'elle est assez rapidement dépassée dans le mouvement dynamique vers des aperçus constamment neufs ("L'unité de temps mental [...] / Sur cette unité - je dis *maintenant* qu'il en faudrait peut-être plusieurs. / Ainsi il y a évidemment l'unité - indivisible - conscience" - c'est nous qui soulignons ici).]