

CHAPITRE VII

LA JEUNE PARQUE

I. VOIX.

Après avoir mis en relief la nature ambiguë de la poïétique valéryenne, attachons-nous maintenant à l'analyse du chef-d'œuvre dont l'achèvement a exigé plus de quatre ans à un poète qui revient à la littérature. Notre but ne consiste pas à gloser *La Jeune Parque* d'une façon exhaustive, recherches qui dépassent de loin le sujet de notre étude, mais simplement à lui assigner une place dans les réflexions valéryennes sur l'ambiguïté, que nous avons essayé d'explicitier en tenant compte du courant contemporain de la réflexologie et de la théorie motrice¹.

Il n'est pas besoin de détailler la circonstance où Valéry s'est obligé à commencer la rédaction d'une pièce, conçue d'abord « *de 30 à 40 vers* » (LQ, 123), mais atteignant au fil des années jusqu'à 512 alexandrins. En mai 1912, André Gide a exhorté son ami à publier en un volume ses textes de jeunesse. Valéry, après bien des hésitations, a décidé en juillet de faire un recueil de poèmes en cédant ainsi à l'insistance de Gide, non sans s'y intéresser lui-même pour les raisons à la fois pratiques et esthétiques (Corr. G/V, 423-9). Parallèlement aux travaux de retouche des « *vers anciens* », la future "*Jeune Parque*" s'est formée peu à peu notamment à partir de l'année 1913, et resta sa première

1. Dans cette étude sur *La Jeune Parque*, nous utilisons le terme de *fragment* pour indiquer chacune des 16 séquences conventionnellement supposées de *La Jeune Parque*. Il est à noter que cette division, présentée ci-dessous, ne correspond pas rigoureusement à celle du contenu, sans en être pourtant trop éloignée : i, vv. 1-37 ; ii, vv. 38-49 ; iii, vv. 50-96 ; iv, vv. 97-101 ; v, vv. 102-148 ; vi, vv. 149-172 ; vii, vv. 173-189 ; viii, vv. 190-208 ; ix, vv. 209-242 ; x, vv. 243-324 ; xi, vv. 325-347 ; xii, vv. 348-360 ; xiii, vv. 361-380 ; xiv, vv. 381-424 ; xv, vv. 425-464 ; xvi, vv. 465-512. Quant aux citations de *La Jeune Parque*, elles sont faites, sauf indication contraire, à partir de la première édition de 1917.

préoccupation jusqu'en avril 1917, date de sa publication.

On sait bien que quelques circonstances extérieures l'ont incité aussi à s'occuper de la rédaction avec plus d'attachement. L'éclatement de la Première Guerre mondiale en 1914 lui a paru en effet le moment critique de la civilisation européenne. Angoissé par la situation bouleversée, Valéry a assigné à sa composition les contraintes « *les plus classiques* » pour « *lutter contre l'imagination des événements et l'activité consumante de l'impuissance* » (LQ, 123), et s'est attaché à dresser à la langue française qui risquait de disparaître « *un petit monument peut-être funéraire* ». *La Jeune Parque* est donc un tombeau, une stèle.

L'écho de la guerre s'entendrait aussi dans le fragment sur le printemps (vv. 222-242) qui, selon le témoignage de Valéry lui-même, a été « *surajouté* » (LQ, 124) ou « *improvisé en grande partie vers la fin* » (Corr. G/V, 448). De fait, d'après Florence de Lussy (p. 107²), la composition de cette partie date de la période entre octobre et décembre 1916. L'idée des morts de la guerre semble présente dans des vers tels que « *Je vois, je vois flotter, fuyant l'honneur des chairs / Des mânes impuissants les millions amers* » (vv. 267-268). Mais dans la même année, Valéry a eu aussi un sentiment plus ou moins compliqué de la *vie*, face aux premiers mouvements de son enfant « *dans le ventre maternel* » (fragment daté du 20 février, C, V, 18-9). Le fait que sa femme attendait son fils François ainsi que l'amélioration de la situation de la guerre à Verdun à l'été l'ont probablement poussé à un ton moins sombre³. Comme l'avoue Valéry dans sa lettre à Pierre Louÿs, les « *trois vers* : “Je te chéris, éclat... reconnaissant” » (vv. 509-512) lui sont venus vers mi-juin, « *tout rôtis, de la Muse, sans attente ni provocation [...] dans la rue* » (Corr. G/L/V, 1107). Ainsi, le poème a changé de finale en adoptant la louange du soleil au lieu du suicide au bord de la mer (pp. 95² sqq.). Avec cette présence de plus de lumière à la fin, *l'ambiguïté inscrite entre la vie et la mort* est devenue en quelque sorte plus accentuée dans ce chef-d'œuvre valéryen.

Mais en ce qui concerne la mort, il faudrait tenir compte aussi de celle de Stéphane Mallarmé qui a causé tant de douleur au jeune disciple qui, lors de l'enterrement, fut presque incapable de

2. LUSSY, *La Genèse de La Jeune Parque de Paul Valéry*.

3. Sur ce point, consulter : l'intervention de Celeyrette-Pietri (*Paul Valéry* 2, p. 158), le livre de Shimizu (*Portrait de Valéry*, pp. 362-5, 518-9) ainsi que le commentaire de Nakai pour sa traduction japonaise de *La Jeune Parque* (p. 204).

prononcer son discours (*Æ*, I, 25). Nous avons déjà fait allusion à la remarque de Tôru Shimizu portant sur l'importance de l'année 1910 où Valéry eut bien des occasions de se souvenir de son maître et, ce faisant, de se réorienter peu à peu vers la poésie. Ce qui nous semble important à retenir, c'est que, sans doute peu de temps après la mort de Mallarmé, Valéry a ébauché un fragment de poème qui contient des vers tels que « *mystérieusement / Stéphane Mallarmé mélodieusement* » et « *Terre mêlée à l'herbe et rose, porte-moi / Porte doucement moi* » (*CII*, 292), ce qui montre clairement le lien émotionnel entre cet événement douloureux et la future "*Jeune Parque*". Shimizu remarque aussi, comme nous l'avons vu, que l'important fragment sur la voix de contralto (*C*, IV, 587) a été écrit au même moment dans le Cahier « E 10 » (1910-1911). Ajoutons que le poète a ressenti une émotion troublante à l'idée de contralto en automne 1917, c'est-à-dire juste après la publication du poème (*C*, VI, 739). Tout se passe donc comme si *La Jeune Parque* se liait étroitement à une dimension émotionnelle ou existentielle chez Valéry, à travers laquelle le sujet s'oblige à vivre la perte affligeante et déchirante d'une existence précieuse.

Nous avons déjà constaté que, dans ce contexte, Valéry se trouve très proche de la vérité psychanalytique, et la *voix* en est un des lieux privilégiés. En effet, la sexualité autour de la voix est bien présente dans les ébauches, tel cet extrait du premier état⁴ qui contient le vers 201 du texte publié :

Encore dans mes os vibre la violence
 Du cri que m'arracha l'excès de mon silence
 Pour me désobéir une dernière fois..
 Mais à peine surgi, je connus dans ma voix
 Que j'ignorais si rauque et d'amour si mêlée [v.201]
 Une hésitation de figure voilée
 Doute ! Et pressentiment d'une absence d'horreur
 Pour mon arrière-soif de l'ancienne erreur..
 Nue aux miroirs de l'air, vibrante, sans défense
 Contre tout le trésor des échos de l'enfance,
 Moi, j'ai nourri d'azur enflé jusqu'à l'aigu
 Tout le jaillissement de ce corps exigu
 Cause frêle ici-bas d'une vierge éblouie
 Que j'ai ressuscitée au large de l'ouïe
 Et je me suis revue et je me suis souri
 Sur les bords déchirés de mon extrême cri! (JPms, I, f° 18)

4. Nous suivons le classement de la Bibliothèque nationale de France.

Le « silence » qui figure ici pourrait se rattacher aussi, comme l'a remarqué Shimizu (pp.276-82⁵), à celui de la carrière littéraire de Valéry. Il s'agit alors d'une voix du poète qui avait été longtemps ignorée et qui remonterait, en se mêlant à l'« amour », jusqu'à une « ancienne erreur » de « l'enfance ». Lorsqu'il a recommencé à composer des vers, Valéry eut à faire face à ce surgissement d'une voix qui témoigne du retour de la poésie tout en indiquant une certaine source sexuelle de son âge tendre...

La voix de contralto peut être interprétée comme une forme embellie et sublimée de cette poussée inconsciente. Elle ébranle et touche profondément le sujet en suscitant en lui des souvenirs et une jouissance qui leur est attachée, sans pourtant l'affliger véritablement par le retour des douleurs refoulées : « *Le chant d'Orphée — je découvre que la voix peut me faire un profond plaisir — c'est le contralto qui me pénètre — de sa déclamation colossale.* » (C IV, 279). Parallèlement, Valéry écrit en août 1901 à sa femme : « Orphée [*de Gluck*] m'a empoigné, surtout le 1^{er} et le 4^e acte. Cela a eu le don de toucher en moi une très ancienne roche abandonnée. Je me suis souvenu de l'Orphée que j'avais moi-même chanté jadis, et voulant l'être... quand j'attribuais à mon imagination et à ma volonté une puissance divine... Je suis rentré lyrique... » (Æ, I, 28)⁶. Il est bien attesté par Valéry que *La Jeune Parque* a été modelée sur le récitatif des opéras de Gluck, chanté par une voix de contralto, dont la continuité musicale était chère à Valéry : « [...] je voyais quelque récitatif d'opéra à la Gluck ; presque une seule phrase, longue, et pour contralto. » (LQ, 123). Il écrit aussi à Aimé Lafont en 1922 : « *J'avoue que Gluck et Wagner m'étaient des modèles secrets.* » (Æ, I, 1636). Il est allé jusqu'à jouer les morceaux de Gluck « avec deux doigts » (C, VI, 509).

Dans ce fragment des *Cahiers* intitulé « *Comme j'ai fait la J[eu]ne P[ar]que* », figurent aussi le nom de Racine parmi les auteurs « *referred* » ainsi que les mots tels que « *S[on]ge d'A[th]alie* »⁷ ou « *Pri[ère] d'Esther* », et une citation d'un vers d'Hippolyte dans *Phèdre* : « *Le jour n'est pas plus pur que le fond de mon cœur* » (v. 1112 ; C, VI, 508 ; CI, 246). Gluck et Racine

5. SHIMIZU, *Portrait de Valéry*. Nous lui devons l'argument de ce paragraphe.

6. Voir également la note de l'édition intégrale (C IV, 475-6). Un fragment des *Cahiers* daté de 1939 (C, XXII, 217) parle aussi du contralto.

7. Valéry avoue ailleurs qu'il a été influencé par les études de ses enfants lorsqu'il leur faisait réciter le sonnet d'Athalie (*Corr. F/V*, 222-3).

représentent pour Valéry une même qualité vocale du classicisme⁸ : « *L'apogée de l'art "classique" l'extrême point de Racine est peut-être le récitatif de Gluck [sic] [...].* » (C, VII, 195). Le problème change alors de nature. Il ne s'agit plus tant de saisir avec des formes poétiques les surgissements des émotions ignorées ou inconscientes — tentative plus ou moins "surréaliste" à ce point près que Valéry recourt au vers régulier pour *La Jeune Parque* —, que de réaliser cette voix si naturellement et intimement sentie dans l'œuvre construite à l'aide d'un artifice qui est le langage. De ce point de vue, il est intéressant de constater que la voix intimement ressentie joue un rôle de *critère* pour bien choisir les mots qui conviennent à ce que Valéry appelle "*poésie pure*". On sait bien que la composition de *La Jeune Parque* l'a rendu de nouveau « *sensible à ce qui sonne dans les propos* » et à « *la musique de la parole* » (Æ, I, 1492). Dans un fragment de 1916, en effet, Valéry l'affirme clairement, en appréciant d'abord les qualités efficaces de Racine⁹, notamment, « *l'inflexion de la voix digne d'une grande cantatrice* » (C, VI, 170) : « *La plus belle poésie a la voix d'une femme idéale, M^{lle} Âme. Pour moi la voix intérieure me sert de repère. Je rejette tout ce qu'elle refuse, comme exagéré [...].* ». Le secret de la « *poésie pure* » est là.

8. Pour Nadal (l'édition de *La Jeune Parque*), la caractéristique du modèle racinien consiste en la réduction des actions et des événements au « *seul conflit psychologique* » qui est exprimé, à la différence du « *duel oratoire si caractéristique de l'univers cornélien* », par un « *monologue à deux voix* » (p. 166). Nadal entend en effet dans l'invocation aux Astres (« *Tout-puissants étrangers, inévitables astres / [...] Je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté / Ma couche* » (vv. 18 et 24-25)) un écho de la prière d'Esther : « *Ô mon souverain Roi ! / Me voici donc tremblante, et seule devant toi* » (vv. 247-248). Avec ce « *dialogue solitaire* » qui se rapproche de « *l'hymne ou du chant religieux* », Racine a renoué « *le tragique au sacré, le drame au chant, le simulacre au rite* » (pp. 167-8). C'est autour de ces points-là que Valéry subit les influences de Racine et de Gluck, lorsqu'il cherche à réaliser une musicalité continue de la parole pour un drame intérieur, intellectuelle mais aussi religieux, de la jeune Parque. Nous tenterons ici une autre analyse.

9. « *Quel est l'élément efficace (aujourd'hui, pour nous) de Racine ? [§] La mélodie — le distique inoubliable — le langage précise et pourtant fluide. D'où la noble tendresse. La volonté heureuse et cachée. La formule fondue dans une fraîcheur artificielle — mais obtenue. [§] Une sorte de symbolisme infiniment habile ; chaque vers étant doucement universel. Inflexion de la voix digne d'une grande cantatrice.* » (C, VI, 170). Remarquons au passage que la louange de Racine va de pair avec la critique de Hugo. Si Racine « *a la voix et le mot* », Hugo « *n'a pas la voix* », n'ayant que des mots. « *Hugo ne sait pas moduler. Le changement du ton, fils de la divine continuité de la voix lui est inconnu, comme elle-même le lui est. C'est un grandissime poète dont la voix m'est désagréable.* » (C, VII, 155). Sur ce point, voir aussi : C, VI, 932 ; C, VII, 210.

Ainsi, le désir symboliste de Valéry n'a cessé de revendiquer une voix poétique particulière : « *La voix définit la poésie pure* » (176), n'étant ni discours, ni éloquence, ni drame, ni description réaliste. Distingué du réalisme naïf du roman moderne, se profile ainsi un domaine propre à la poésie dont la nature ne consiste que dans une *musicalité*. « *Le choix des mots donne à la poésie pure cette atmosphère analogue à celle que crée le son pur, le chant, la musique.* » (449). Alors, « *il ne s'agit pas [...] de répéter ou simuler la réalité* », comme le fait le roman. *La poésie n'exprime qu'elle-même.*

La littérature moderne ne sait plus réciter à haute voix les œuvres poétiques (C, VI, 42). La même critique est aussi adressée à une conception tout à fait moderne de la poésie. Tout à l'opposé des recherches sur les images, faites par les « *modernes* » (C, VII, 71) qui tiennent celles-ci pour une qualité essentiellement poétique, Valéry réclame la nécessité d'une « *union singulière, exceptionnelle, difficile à prolonger de la voix avec la pensée même* », union qui consiste à rendre celle-là « *personnelle-universelle (par opposition avec personnelle-accidentelle)* » et à « *faire de la parole un résonateur de l'esprit* ». Les « *lois* » (210) que donnait « *l'art ancien* » sont donc celles qui réalisent et régissent un réseau complexe de divers éléments mentaux, combinés délicatement pour procurer chez le lecteur — c'est en quoi la voix poétique est « *universelle* » — une résonance poétique intérieure, ou ce que Valéry appellera plus tard un « *infini esthétique* ». Le poète cherche alors dans cette voix « *des attitudes ou des actions* » — qui sont « *prière, supplication, ordre, récit, etc., etc.* » —, afin de se procurer « *autant de tons distincts ; de sorte qu'un poème [précisément comme *La Jeune Parque*] peut se bâtir par la juxtaposition de ces parties et qu'on peut jouer des changements de ton* ».

Mais la voix, alors, tout en restant un critère immanent à l'être, devient aussi ce qu'il faut réaliser dans une œuvre. La voix n'est presque rien si elle ne se concrétise pas dans les divers tons de la « *modulation* » musicale d'un poème¹⁰. Se profile ainsi claire-

10. Les transitions fluides et continues sont chez Valéry fortement exigées pour l'œuvre artistique : « *La Jeune Parque fut une recherche, littéralement indéfinie, de ce qu'on pourrait tenter en poésie qui fût analogue à ce qu'on nomme "modulation", en musique. Les "passages" m'ont donné beaucoup de mal ; mais ces difficultés me contraignaient à découvrir et à noter quantité de problèmes précis du fonctionnement de mon esprit, et c'est là, au fond, ce qui m'importait.* » (« Fragments des mémoires d'un poème » ; *Œ*, I, 1473).

ment et typiquement la poétique valéryenne qui exige du poète un processus artificiel pour obtenir une voix « naturelle » : en effet, « *le “magnétisme” de la voix doit se transposer dans l’alliance mystérieuse et extra-juste des idées ou des mots* » (C, VI, 732).

Le grand mal du poète est de trouver sa voix, sa propre voix — en combinaison avec l’harmonie savante et entière du langage et du vers — celle-ci en quelque sorte extérieure, étrangère à sa personnalité.

Il choisit donc dans sa voix ce qui est d’accord avec ces données, et il développe sa voix —

Or ce que j’ai dit de la voix est également vrai des formes syntaxiques, vrai aussi des images, des idées —

Le fait est 1° que la voix et la pensée sont identiques sous ce rapport 2° rapport qui est caractérisé par l’effort de ne pas rester dans la production spontanée, mais d’atteindre contre le cours naturel des choses, le produit d’apparence spontanée [...]. (C, VI, 770)

Et Valéry de préciser que « *le spontané artificiel* » ne peut être réalisé que par un « *travail caché* »¹¹.

Nous avons ainsi relevé trois aspects de la voix chez Valéry pour qui ce problème a plus d’importance que pour Mallarmé¹², bien que celui-ci ne l’ait pas négligé non plus : 1) voix érotique ignorée ; 2) voix-critère de poésie pure ; et 3) voix à réaliser. Ces trois niveaux, qui sont étroitement liés en quelque sorte comme autant d’étapes du sexuel au formel par l’intermédiaire du *contralto* donnant à la fois un plaisir ineffable et un idéal à

11. Sur l’importance de la voix et son rythme, voir aussi : C, VI, 932 ; VII, 125, 164, 538, 784.

12. Beaucoup de critiques ont déjà remarqué la différence qui se trouve entre ces deux poètes en se référant à un fragment des *Cahiers*, devenu ainsi très connu : « [...] au fait, qui parle dans un poème ? Mallarmé voulait que ce fût le Langage lui-même. [§] Pour moi — ce serait — l’Être vivant et pensant (contraste, ceci) — et poussant la conscience de soi à la capture de sa sensibilité — développant les propriétés d’icelle dans leurs implexes — résonances, symétries, etc. — sur la corde de la voix. En somme le Langage issu de la voix plutôt que la voix du Langage. » (C, XXII, 435-6 ; C1, 293). Sur ce problème, voir les études suivantes : JARRETY, *Valéry devant la littérature*, pp. 164 sqq. ; PIETRA, « La Jeune Parque : “Mon drame lyrique” », p. 18, n. 2 ; BOURJEA, *Paul Valéry. Le Sujet de l’écriture*, p. 133 ; PICKERING, *Paul Valéry, la page, l’écriture*, p. 335. En ce qui concerne ce problème du rapport Mallarmé / Valéry, voir aussi le numéro spécial du *BÉV (Mallarmé / Valéry : Poétiques)*. William Marx l’a d’ailleurs remis en cause en tenant compte du fait que la tradition symboliste censée remonter à Baudelaire et Poe ne fut inventée que dans les années 1920 et que Valéry y adopta une stratégie soigneusement élaborée (*Naissance de la critique moderne*, pp. 99-102).

concrétiser, nous semblent indiquer l'enjeu même de la composition de *La Jeune Parque*. Même si la voix ignorée « *si rauque et d'amour si mêlée* » (v.201) s'est inscrite tout au début des brouillons, le thème ne s'est pas conservé ni développé dans le texte définitif (p.41²)¹³, ce qui nous incite à penser que, malgré l'effet indéniable de cette origine refoulée qui remonterait à l'enfance oubliée, le problème pour Valéry-poète n'y réside pas.

Il est certes vrai que *La Jeune Parque* est la première œuvre de Valéry où l'on voit sans difficulté les thèmes sexuels, à l'opposé des textes précédents qui, même « Agathe », ne nous laissent pas généralement les entrevoir (p.375⁵)¹⁴, ou s'ils le font, ce n'est que sous forme déguisée¹⁵. Mais cela ne veut pas dire que le surgissement du refoulé constitue le thème le plus central du poème. Cette *origine*, ou cette voix qui la représente (au sens psychanalytique), doit être *exprimée*, non pas par une sorte d'écriture automatique, mais dans une œuvre construite selon des contraintes plus ou moins classiques. Alors le problème change de nature. Tout cet espace d'ambiguïté s'ouvre, non pas dans la profondeur de l'être, mais *entre* l'être et le connaître, ou entre la motion pulsionnelle et le classicisme de la forme.

En termes volontairement généraux, l'enjeu de la composition de *La Jeune Parque* nous semble consister dans la tentative d'amener l'informe à la forme, ou de construire une œuvre architecturée avec des matériaux qui, venant de diverses parties de l'être, ne s'harmonisent pas préalablement. Cette poïétique peut paraître trop intellectualiste et classique, mais si l'on admet avec Valéry que *« tout classicisme suppose un romantisme antérieur » et que « la composition, qui est artifice, succède à quelque chaos primitif d'intuitions et de développements naturels » (*Œ*, I, 604), alors il est évident que l'exigence de la forme construite, chez Valéry, se lie étroitement à l'existence du désordre intérieur. Le

13. Shimizu conjecture que le poète a rejeté ce fragment pour éviter un ton trop mallarméen (p.280⁵).

14. C'est d'ailleurs une banalité d'y voir les thèmes sexuels. Il est donc incompréhensible que Nadal affirme l'absence de la problématique sexuelle et qualifie, par exemple, le Cygne d'« oiseau d'Apollon » (Dieu-Soleil) et non pas d'oiseau jupitérien. Même si la Parque a ce corps qui est obscur à son regard, elle décide « lucidement », selon Nadal, de consentir à l'existence du corporel, de l'érotique et du vital (voir pp.94-5⁸). Cette exégèse spiritualiste a été critiquée par Levailant (« *La Jeune Parque* en question », p.140).

15. Voir l'analyse de Yamada sur les traces inconsciemment exprimées des choses refoulées dans *La Soirée avec Monsieur Teste* (« Masculin / Féminin, ou comment rêve un hystérique mâle »).

poète n'a pas cessé d'y faire face, et sa poïétique — ou le classicisme valéryen, si on veut l'appeler ainsi — concerne précisément l'espace intermédiaire ambigu où tout l'effort du poète est dépensé pour donner de l'ordre au désordre sans qu'il en possède préalablement les moyens. Son pouvoir doit être établi dans son impuissance même. Valéry écrivait à Albert Mockel en 1917 : « [...] *le véritable bénéfice tiré par moi de cette Parque, réside dans des observations sur moi-même prises pendant le travail.* » (LQ, 123-4). À travers ce processus génétique difficilement exprimable où émerge peu à peu l'œuvre désirée, le poète acquiert, en s'observant écrire, un pouvoir créatif de plus en plus assuré et une conscience bien nette de la composition littéraire.

II. PHYSIOLOGIE ET CONSCIENCE.

Si la rédaction difficile de *La Jeune Parque* regarde ainsi la *genèse du sujet* en tant que poète-écrivain — à savoir, l'essai de se procurer le pouvoir d'écrire à travers divers tâtonnements, inévitables en raison de l'impuissance initiale —, son contenu doit y être relatif, parce qu'il s'agit de saisir, avec plus de conscience, le processus plus ou moins mystérieux du sommeil au réveil, comme c'était le cas pour « Agathe »¹⁶ et « Mémoire sur l'attention ». Les propos de Valéry lui-même témoignent de cette combinaison contradictoire du sommeil et de la conscience :

Ce poème [*La Jeune Parque*] est l'enfant d'une contradiction. C'est une rêverie qui peut avoir toutes les ruptures, les reprises et les surprises d'une rêverie. Mais c'est une rêverie dont le personnage en même temps que l'objet est la *conscience consciente*. Figurez-vous que l'on s'éveille au milieu de la nuit et que toute la vie se revive et se parle à soi-même... Sensualité, souvenirs, paysages, émotions, sentiment de son corps, profondeur de la mémoire et lumière ou cieux antérieurs revus, etc. Cette trame qui n'a ni commencement ni fin, mais des nœuds, j'en ai fait un monologue [...].
(Lettre à Lafont de 1922 ; *Œ*, I, 1636)¹⁷

Ce thème du sommeil se trouve, comme le mettent en valeur

16. Lussy relève l'affinité et la différence autour du thème de sommeil entre « Agathe » et *La Jeune Parque* (pp. 150² sqq.).

17. Voir aussi : LEFÈVRE, *Entretiens avec Paul Valéry*. « Songez que le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitution psychologique, et, en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit. J'ai essayé de mon mieux, et au prix d'un travail incroyable, d'exprimer cette modulation d'une vie. » (p. 61).

quelques critiques¹⁸, étroitement lié dans *La Jeune Parque* à celui du corps physiologique qui s'oppose à « la Conscience de soi-même ; [ou] la Consciousness de Poe » (LQ, 124). Ainsi Valéry a-t-il qualifié le poème de « cours de physiologie » (p. 306¹⁷) et affirmé, en 1941 dans une conférence sur les “Narcisse”, qu'il avait voulu, avec une langue imagée et musicale, « combiner dans une œuvre [...] les idées [qu'il s'était] faites sur l'être vivant et le fonctionnement même de son être en tant qu'il pense et qu'il sent » (Æ, I, 1623). Bref, *La Jeune Parque* traite « la vie physiologique » de « l'être vivant » (C, XVIII, 533)¹⁹ en suivant « le sentiment physiologique de la conscience », c'est-à-dire, « le fonctionnement du corps, en tant qu'il est perçu par le moi, servant de basse continue » aux idées (C, XX, 250). Avec tous ces éléments, nous aimerions préciser, à la lumière de nos recherches menées jusqu'ici, le rapport exact du physiologique et de la conscience, parce que ce rapport ne nous semble pas avoir été bien éclairci jusqu'à présent. Mais si, comme l'affirme Valéry, « toutes les précisions [qu'il a] cherchées sur bien des sujets, en dehors de toute vue littéraire, n'ont pas été sans profiter un peu à [son] travail de poète » (Æ, I, 1636), les réflexions sur l'être humain et les concepts de la théorie du réflexe et des mouvements ne pouvaient rester sans influence sur le “fond” du poème.

Nous avons déjà montré que, pour la réflexologie et la théorie motrice, la conscience est un épiphénomène du processus physiologique, jouant pourtant un certain rôle positif dans l'évolution de l'intellect, et que celui-ci peut être tout à fait automatique et inconscient au comble de son développement. Il est certes vrai que *La Jeune Parque* n'exprime pas telle quelle cette théorie psychophysiologique, mais elle n'en reflète pas moins un aspect essentiel qui porte sur le rapport entre le corps et la conscience. Car, comme nous allons le démontrer à propos du « serpent », il s'agit de cet espace physiologique d'ambiguïté, tramé de réflexes, de mouvements et de diverses tendances, y compris sexuelles, d'où se dégage peu à peu la conscience et où se construit degré par degré l'intellect. D'après ce *monisme* psychophysiologique qui caractérise la pensée de Valéry ainsi que les réflexions des courants contemporains, c'est de ce processus unique que la

18. IZAWA, *La Jeune Parque, un poème de Valéry*, pp. 23 sqq. ; PIETRA, *Valéry. Directions spatiales et parcours verbal*, pp. 411-2.

19. Un peu avant, Valéry écrit : « “Jeune Parque” [§] J'ai essayé là — de faire de la “poésie” avec l'être vivant — » (C, XVIII, 530).

conscience et le désir sexuel, par exemple, se détachent pour avoir chacun un statut *autonome*. Il ne s'agit jamais, comme le fait la doctrine pseudo-psychanalytique, de supposer préalablement deux entités psychologiques distinctes et de les laisser lutter l'une contre l'autre. Ce n'est qu'après le processus de *genèse* qui fait émerger des tendances d'existence autonome, qu'on peut parler du conflit entre elles.

Cependant, l'étude psychanalytique semble bien possible pour tel ou tel passage de *La Jeune Parque* ou des *Cahiers*. Si l'on veut rester fidèle aux choses sans se contenter de l'idée que la critique psychanalytique, d'après sa définition volontairement universaliste, peut être appliquée à tous les textes, il faut rappeler que Sigmund Freud est parti, comme nous l'avons constaté, du même schème de pensée que bien des penseurs de son époque, Valéry compris. Dans cette perspective, ce n'est pas un hasard si les textes valéryens montrent parfois une affinité profonde avec la théorie freudienne : ils ne sont pour ainsi dire que deux "frères" issus de la même racine, mais qui s'ignorent l'un l'autre.

Quant au problème de la voix, même s'il reste toujours la possibilité d'une psychanalyse pour y révéler une perte douloureuse de l'existence chère au sujet, il nous faut retenir le niveau psychophysiologique tramé de la "Demande" et de la Réponse" :

La voix sort de l'instant et vient de la totalité du temps ; Elle paraît dans l'intervalle, dans la coupure de la conscience, dans ce qui sépare le sentiment de l'acte, et ce qui oblige à parler[,] de ce qui s'attend à comprendre. Mais ce qui demande à comprendre oblige à parler. (C, VII, 643)

Rappelons que, du point de vue réflexologique, la conscience apparaît dans le *retard* du réflexe à l'égard du stimulus²⁰. Elle indique l'existence de multiples réponses virtuelles qui constituent la pensée même. Penser, c'est ne pas agir tout de suite, à savoir, comparer les réponses esquissées et en choisir une pour mieux s'adapter au milieu. Dans la citation, cette fonction de la conscience, qui est *coupée*, fait défaut. Entre le stimulus qui cause un certain « *sentiment* » et la réponse qui est un « *acte* » extérieur, il y a un abîme infranchissable (« *intervalle... coupure...* ») où le sujet s'efforce vainement de réagir pour bien s'ajuster à la circonstance. Valéry situe le problème de la voix

20. Voir le passage précité de Bergson : la « *perception apparaît au moment précis où un ébranlement reçu par la matière ne se prolonge pas en réaction nécessaire* » (*Matière et mémoire* [op. cit.], p. 182).

dans cette impuissance du sujet à s'accommoder convenablement.

Une voie est ainsi frayée, qui nous mène de l'expérience susceptible d'être interprétée d'une manière psychanalytique, au problème bien valéryen du pouvoir du sujet. Que Mallarmé soit tombé « *mort asphyxié par un spasme de la glotte* » (C II, 290), que Valéry fût « *si ému, qu'après quelques mots, il ne [put] poursuivre son discours* » lors de l'enterrement de son maître, et enfin, qu'il commençât ses brouillons de *La Jeune Parque* avec ces vers sur la voix ignorée « *si rauque et d'amour si mêlée* », tout cela pourrait être considéré comme le symbole d'un manque resté inconscient, parce qu'il s'agit précisément de quelque chose qui échappe au langage. Mais il faut comprendre aussi que tous ces phénomènes peuvent se réduire complètement, ou du moins dans la mesure où la théorie freudienne y puise ses notions opératoires, au schème réflexologique qui insiste moins sur la signification existentielle que sur le fonctionnement psychophysiologique. Ne se bornant pas à la critique psychanalytique, on doit donc tenter une lecture de *La Jeune Parque* à l'aide des remarques tirées de l'examen de la théorie du réflexe et des mouvements.

III. LARMES.

« *Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure / Seule, avec diamants extrêmes ?* » (vv.1-2) — l'incipit bien connu introduit d'entrée de jeu une *question* qui obsédera, sous formes diverses, le déroulement ultérieur du poème. Ce thème des *larmes* s'inscrit aussi dans la problématique motrice dont nous avons essayé jusqu'ici de montrer l'économie. Même si nous allons tenter une analyse en tenant compte des réflexions que Valéry a menées dans les *Cahiers* sous l'influence de l'épistémè de son temps, on peut difficilement s'abstenir de constater l'importance du thème dans sa vie même.

Peu de temps après la mort de son maître, il a écrit en effet dans le fragment de « *Stéphane Mallarmé mélodieusement* » les mots « *larmes de l'esprit* » (C II, 292), qui se trouvent aussi dans la lettre à Francis Vielé-Griffin racontant la scène du dernier moment et de l'enterrement. « *Dans la chambre mortuaire* » (291), en tenant le papier qu'a écrit Mallarmé pendant la nuit juste avant sa mort pour défendre de rien publier après son décès, Valéry a ressenti une impression inoubliable : « *Quelque chose d'exceptionnelle-*

ment vaste et délicat dans mon âme, une admirable larme de l'esprit — si je puis dire, une sage larme infiniment funèbre et transparente, purement née dans l'intelligence seule — tandis que les pleurs ordinaires me saisissaient à la gorge et aux yeux. ».

Avec une sorte de lyrisme intellectuel, Valéry semble déplacer le problème de l'émotionnel pur vers l'intelligence pénétrée du sentiment. Cela dit, il est vrai aussi que le thème des larmes n'en est pas moins lié chez lui au plus profond de son être, par l'intermédiaire du domaine de la voix à l'émotion de laquelle il n'a pas cessé d'être sensible, comme le montrent ces deux passages écrits en 1917, juste après la publication de *La Jeune Parque* : « Une voix qui touche aux larmes, aux entrailles ; [...] On l'oublie et il n'en reste que le sentiment d'un degré dont la vie ne peut jamais approcher. » (C, IV, 587). Il s'agit donc d'une perte qui cause, à l'aide d'une voix, des sentiments bouleversants jusqu'aux larmes... Dans l'autre passage, plus énigmatique et sûrement plus difficile à interpréter, la voix qui fait surgir les pleurs à celui qui se réveille au matin avec la présence ambiguë de l'idée de l'inceste, est qualifiée clairement de *contralto*. Il est curieux que ce fragment suive à peu près la démarche de *La Jeune Parque* qui va des larmes au mépris de l'intellect pour les émotions, et de ce regard froid à l'ennui de la lucidité (C, VI, 738-739).

Nous sommes ainsi ramenés au même problème. Il est indéniable qu'à l'origine a lieu une expérience douloureuse qui reste toujours inaccessible à la conscience lucide²¹. Mais tout en l'admettant, disons que, si l'on insiste trop sur cet aspect pour interpréter l'ensemble du poème uniquement ou principalement du point de vue psychanalytique, bien des questions que le poème nous pose se perdront ne laissant après elles qu'un squelette simplifié fait des idées de refoulement et de retour du refoulé.

Certes, le poème commence *après* un certain événement non indiqué dans le texte, qui remonterait, si l'on veut, jusqu'à la perte initiale douloureuse d'une existence chère au sujet. Mais il est à noter que le texte même est tramé de toutes les réactions à cet incident d'avant le début qu'a connues la Parque, comme l'a remarqué Jean Levaillant (« ce moi de la jeune Parque est un

21. Voir aussi : « L'humain *chante* ; résonne ; émet des radiations secondaires, les unes d'origine définie, les autres transformées. Celles-ci il faut les interpréter. [§] Origine inconnue. *Intérieur* se dit de toute réponse dont l'origine est cachée, et, en particulier, qui n'est pas une transformée connue de la demande. » (C, V, 188).

effet de retour »), qui écartait lui aussi « *une psychanalyse incertaine* » (pp. 139-40, 150²², n.5). En invoquant ainsi l'idée de réponse (à un événement inconnu), nous proposons une approche qui est capable, selon nous, d'intégrer à l'interprétation de l'ensemble les réflexions psychologiques des *Cahiers* qui ont été mises de côté, sinon négligées, dans de précédentes études sur *La Jeune Parque*. En effet, selon la théorie motrice, tous les phénomènes psychiques peuvent être ramenés aux processus physiologiques du réflexe et du mouvement, et la conscience ainsi que l'intellect, n'ayant jamais d'existence *a priori*, ne peuvent se former qu'après une certaine évolution génétique. Tout peut naître donc dans le réseau même des réactions, et pour observer sa genèse et ses fonctionnements, le regard fixé exclusivement sur le problème de la perte originelle n'est pas toujours utile, et peut-être, parfois nuisible.

Au moment où les étoiles étincellent encore au lointain, la Parque verse des larmes en se réveillant, mais elle ne prend pas conscience de ses pleurs, demeurant simplement déchirée par une expérience douloureuse pendant le rêve. Le contenu de celui-ci lui échappe déjà — « *un songe refermé* » (v.28) —, mais il n'est peut-être pas sans rapport avec l'événement de la veille que le poème ne raconte jamais²³. Pour la raison que nous avons jusqu'ici explicitée, ces larmes ne doivent pas seulement être

22. LEVAILLANT, « *La Jeune Parque en question* ».

23. Dans la présente étude, nous traitons le problème difficile de la *chronologie* du poème seulement quand nous en avons besoin pour notre discussion. Il nous semble d'ailleurs que la tentative ne peut réussir toujours que partiellement (voir la section intitulée « la chronologie impossible » du livre de Ballestra-Puech (*Lecture de La Jeune Parque*, pp.42-7)). Mais il ne serait pas inutile de l'examiner ici un peu pour mieux saisir le poème. En effet, sous réserve de ne pas tomber dans une sorte de réalisme naïf, il vaut mieux quand même supposer, avant le début du poème, une introspection qu'a faite la Parque la veille et ses rêveries ainsi suscitées qui n'étaient peut-être pas sans être accompagnées d'émotions vives. Les vers 28-31 le montrent : la veille, après avoir éteint le feu de la lampe en soufflant (« *au velours du souffle envolé l'or des lampes* »), la Parque a réfléchi dans son lit, mettant sa tête dans les bras, et attendu apparaître la vérité intérieure de son être ; ce faisant, endormie, elle a eu un rêve, peut-être pénible, qui résultait des rêveries éveillées d'avant le sommeil. C'est ce rêve qui la réveille. Elle est ainsi angoissée sans pourtant en savoir la cause véritable : le « *songe refermé* » (v.28) veut donc dire un rêve *oublié*, comme le remarque bien Shimizu en citant un passage des brouillons — « quel mort vu dans un songe oublié » (*JPms*, I, f° 5v°) — oublié mais agissant encore à l'insu du sujet. Pour cette exégèse, voir : HYTIER, « Étude de *La Jeune Parque* », pp. 16-17 ; IZAWA, p. 51¹⁸ ; SHIMIZU, pp. 295 et 514⁵ ; DUCHESNE-GUILLEMIN, *Études pour un Paul Valéry*, p. 228. L'interprétation de Fabureau qui situe la méditation de la Parque après son réveil du début doit être écartée (*Paul Valéry*, p. 138).

interprétées d'une manière psychanalytique²⁴ ou du point de vue religieux ou théologique qui y voit une « dérélition » (p.248²⁵), mais aussi, et surtout, comme un phénomène de *retard* dans le processus psychophysiologique de réflexe ou de réaction²⁶ :

Je n'implorerai plus que tes faibles clartés,
Longtemps sur mon visage envieuse de fondre,
Très imminente larme, et seule à me répondre,
Larme qui fais trembler à mes regards humains
Une variété de funèbres chemins.
Tu procèdes de l'âme, orgueil du labyrinthe.
Tu me portes du cœur cette goutte contrainte,
Cette distraction de mon suc précieux
Qui vient sacrifier mes ombres sur mes yeux,
Tendre libation de l'arrière-pensée !
D'une grotte de crainte au fond de moi creusée
Le sel mystérieux suinte muette l'eau.
D'où nais-tu ? Quel travail toujours triste et nouveau
Te tire avec retard, larme, de l'ombre amère ?
Tu gravis mes degrés de mortelle et de mère,
Et déchirant ta route, opiniâtre fais,
Dans le temps que je vis, les lenteurs que tu fais
M'étouffent.. Je me tais, buvant ta marche sûre..
Qui t'appelle au secours de ma jeune blessure ? (vv.280-298)

Dans cette séquence sur les larmes, qui se situe presque à la fin de la première partie²⁷ juste avant la tentation (probable) du suicide au bord du précipice, il est très facile de trouver les éléments qui nous invitent en apparence à l'interprétation psychanalytique, tels que « *funèbres - cœur - sacrifier - libation - grotte de crainte au fond de moi creusée - déchirant - m'étouffent* », mots qui indiqueraient tous une expérience douloureuse de la perte initiale (les verbes *étouffer* et *taire* feraient penser à l'incapacité de Valéry de prononcer le discours lors de l'enterrement de Mallarmé...). Mais cela dit, il faut d'autre part y retenir un principe psychophysiologique de réflexe. En effet, le phénomène lacrymal est ici présenté comme une certaine réaction envers un

24. Voir par exemple : « [...] *une expérience primordiale de naissance comme arrachement, la perte de l'unité ou de l'indistinction première d'avec la Mère, comme d'avec soi-même "différente d'un songe"...* » (BOURJEA, *Paul Valéry. Le Sujet de l'écriture*, p.74).

25. GIFFORD, *Paul Valéry, dialogue des choses divines*.

26. Izawa insiste sur le caractère psychophysiologique des larmes sans remarquer pourtant l'importance de l'idée de *retard* (p.145¹⁸).

27. Nous reviendrons plus tard sur le problème de la structure.

événement exceptionnel auquel le sujet n'a pas les moyens de s'adapter : dans la situation déchirante de la Parque, la larme est « seule à [lui] répondre » (thème de réflexe), mais c'est toujours « avec retard », et « les lenteurs » de sa démarche intérieure l'« étouffent » et la font « taire », comme s'ils la privaient du langage, un des moyens privilégiés de la réaction.

La Jeune Parque se rattache de la sorte aux réflexions psychologiques des *Cahiers*, et nous pouvons alors saisir le poème dans une perspective élargie en suivant en quelque sorte l'intention de Valéry lui-même qui remarque dans la lettre précitée le profit tiré des *Cahiers* pour le poème (*Æ*, I, 1636). En effet, l'essence des larmes consiste, selon les *Cahiers*, dans « l'incommensurable » qui est « trop difficile à » « réfuter » et à « détruire », causant ainsi le « manque d'équilibre », tandis que « penser, c'est s'adapter » (C VII, 254). C'est « une pensée sans issue et qui presse néanmoins » (C, III, 717). Les larmes comme le rire ne peuvent réagir que comme un expédient qui ne relève pas « des idées nettes et des actes définis » ; ils consistent seulement dans la forme « dégradée » de l'énergie ou sa « dissipation » (C, VII, 346)²⁸.

Nous avons déjà vu que, d'après la réflexologie, la conscience résulte d'un certain retard et qu'il se trouve plus d'un passage qui recoure à cette idée (C IV, 248, 380, 382, 390 ; C V, 300). Des passages de 1906 seraient intéressants dans cette perspective : Valéry y rédige une ébauche de poème ramenant les larmes à « l'ineffable traversant [§] Malgré moi, malgré même [§] L'absence d'appareils pour lui » (C VIII, 112), et la met en parallèle avec une réflexion théorique sur les « retardements adaptés aux circonstances » ainsi que sur les activités qu'ils rendent possibles telles que « la réflexion, le tempérament, la retenue ». La lacrymation est donc une réponse *infiniment retardée* (beaucoup plus que le retard qui fait apparaître une conscience *claire*).

En somme, il s'agit d'un phénomène psychophysologique. Celui-ci se produit quand le système nerveux — réseau qui se trame entre les stimuli et les éconductions, devenu si compliqué

28. Citons encore quelques passages intéressants : « [...] sous forme de larmes, il refuse d'y penser. » (C, IV, 432) ; « [...] quand l'énergie de la réaction provoquée est plus grande que la capacité de débit par voie d'expression et d'annulation normale, elle déborde vers des exutoires divers — glandes ou muscles — larmes — rire — — » (C, XXIII, 602) ; et la parole de Tityre dans le « Dialogue de l'arbre » : « [...] la source des larmes : *L'INEFFABLE. Car, nos larmes, à mon avis, sont l'expression de notre impuissance à exprimer, c'est-à-dire à nous défaire par la parole de l'oppression de ce que nous sommes... » (*Æ*, II, 183).

après une longue évolution — ne peut bien compenser et annuler l'excitation. Puisque la larme suppose ainsi un certain retard résultant du système nerveux évolué, elle s'accompagne toujours d'une certaine conscience qui, en se rendant compte de sa propre impuissance d'adaptation, et faisant face à un événement ineffable et incompréhensible, constate le surgissement des pleurs du plus profond de son être. De ce point de vue, même si l'attitude de Valéry peut être parfois considérée comme une forme de dénégation²⁹, l'idée de "*larmes de l'esprit*" n'est peut-être pas tout à fait excentrique, puisque larmes et conscience vont toujours de pair : le sujet doit acquérir une lucidité « pure » et froide — même « *surnaturelle* », symbolisée par les « *astres* » ou les « *diamants extrêmes* » — pour verser des larmes (vv. 1-3 et 18-23). On trouve également dans un brouillon sur la « *très imminente larme* » (v. 282) :

Tu [larme] sais pour avoir voyagé dans l'arrière pensée
à travers la roche mentale, l'ignorance, la masse
chose au lieu d'idée née de la même mère qu'une pensée

(JPms, III, n° 117)

Toute la clef de *La Jeune Parque* nous semble bien y résider.

Tandis que la larme peut être ainsi caractérisée par le manque d'une réponse ou son inadaptation au désordre suscité, ce que Valéry appelle « *Harmonieuse Moi* » (v. 102) est un état tout à fait contraire où stimulus et réaction se correspondent parfaitement, non pas comme chez les animaux inférieurs, mais avec des processus bien organisés qui atteignent à la limite, comme nous l'avons vu dans le chapitre v, une sorte d'automatisme hautement coordonné. Il s'agit des « *actes purs* » (v. 104) qui ne laissent aucune incohérence dans la suite qui lie la demande et la réponse (D-R) jusqu'à ce que l'arrêt ou le retard qui fait naître la conscience disparaisse et que le sujet sente ses actes presque automatiques :

Une avec le désir, je fus l'obéissance
Imminente attachée à ces genoux polis ;
De mouvements si prompts mes vœux étaient remplis
Que je sentait ma cause à peine plus agile !

(vv. 134-137)

29. Voir par exemple sa tentative de sous-estimer la cause d'origine : « *Qui t'a torturé ? Où est enfin cette cause de douleurs et de cris ? [...] [§] C'est un petit objet, une petite pierre, une dent gâtée. Il t'a fait tout chanter, comme le sifflet ajouté sur le cours de la vapeur.* » (C, V, 186).

L'*Harmonieuse Moi* a été souvent interprétée comme le moment édénique d'avant la chute, où la Parque s'unissait au milieu et à elle-même sans qu'il y ait aucune fissure. Mais à part cette lecture mythologique³⁰, nous devrions admettre un autre réseau significatif qui n'est pas sans rapport avec les recherches réflexologiques des *Cahiers*.

IV. SERPENT.

Mais cette harmonie entre l'homme et le monde n'est qu'idéale. La Parque souffre en réalité d'« *un cœur brisé* » (v. 8), à savoir, d'une fissure entre la demande et la réponse, jusqu'à ce que ce déchirement lui fasse poser la question « *Qui pleure là ?* » et s'interroger sur la « *douleur* » et le « *crime* » (vv. 26-27) qui dérangent son corps en suscitant la conscience symbolisée ici par les « *astres* » (v. 18). Il y a alors une action réciproque entre conscience et corps, parce que, si la douleur suscite la conscience, celle-ci rend celle-là aiguë. « *La conscience de soi-même* », ou « *la conscience consciente* », considérée par Valéry lui-même comme thème du poème (*Œ*, I, 1636 et *LQ*, 124), se constitue ainsi comme un mouvement de va-et-vient entre les stimuli et leur reconnaissance, et dans ce retour circulaire et infini à soi la Parque devient peu à peu un Serpent³¹, comme le montre l'analyse lumineuse de Levailant qui à notre avis formule en termes définitifs cette imbrication :

[...] « sur l'écueil mordu par la merveille » (retenons « mordu »), « j'ai de mes bras épais environné mes tempes » (le cercle, l'anneau), « durcissant d'un frisson leur étrange étendue » (ondulation en surface, sentiment

30. GIFFORD, pp. 226²⁵ sqq. ; DUCHESNE-GUILLEMIN, p. 226²³ ; PIETRA, p. 434¹⁸.

31. La chronologie pourrait être encore en question pour cet endroit (vv. 32-37). Nous avons déjà lié le passage précédent (vv. 28-31) à la réflexion d'avant le sommeil de la veille. Mais ici déjà, la chronologie se brouille, car, même si l'imparfait qui y est utilisé (« *Je me voyais me voir* », etc.) indique qu'il s'agit de la nuit précédente (HYTIER, p. 16²³ ; IZAWA, p. 52¹⁸), ce mouvement même de se souvenir appartient au présent et même constitue une forme circulaire jusqu'à imiter le Serpent : en se souvenant, la Parque se voit se voir dans cet acte même (sans expliquer en détail, Noulet considère qu'il s'agit du présent (*Paul Valéry (Études)*, p. 89)). Il est donc évident que, quoiqu'on puisse dire que tous les fragments sur le Serpent (vv. 37-101) concernent les rêveries éveillées de la veille (DUCHESNE-GUILLEMIN, pp. 228-9²³), tout ce qu'ils racontent est de nouveau vécu très profondément par l'héroïne dans le présent.

d'étrangeté), « et dans mes doux liens » (entrelacement), « à mon sang suspendue » (attitude de la morsure), « je me voyais me voir, sinieuse » (rythme ondulant du *mouvement* syntaxique); puis, au vers 37, on additionne les prédicats, et le total constitue le serpent : « j'y suivais un serpent qui venait de me mordre ». La dissémination figurative et prospective des sèmes de « serpent » a mimé le serpent avant son apparition sous le regard [...]. (pp. 146-7²²)

Dans *La Jeune Parque*, le *Serpent* se présente en effet comme la figure la plus *ambiguë*³².

D'une part, il est une incarnation du désir et du plaisir sexuels, ressentis par l'héroïne elle-même : « *Quel repli de désirs, sa traîne !..* » (v. 38). Comme Yoshio Izawa l'a noté, ce serpent, malgré sa provenance biblique apparente, ne la tente pas de l'extérieur — le reptile de la *Genèse* a insinué dans l'esprit d'Ève l'envie de manger le fruit défendu —, mais n'apparaît que comme venant des perturbations intérieures qui résultent des facteurs biotiques et corporels; il s'agit donc d'un « *serpent physiologique* » (p. 26¹⁸) qui se trouve à l'intérieur de la Parque. Par

32. Outre le Serpent qui serait le cas extrême, l'ambiguïté se trouve un peu partout dans le poème, et bien des commentateurs l'ont déjà signalé en particulier sur l'opposition *vie / mort* qui apparaît dans le poème sous diverses formes. Récapitulons-en les principales remarques. — 1) *Lumière et obscurité*. En commentant ces vers : « *Lumière !.. Ou toi, la mort ! Mais le plus prompt me prenne !* » (v. 253) et « *Je soutenais l'éclat de la mort toute pure / Telle j'avais jadis le soleil soutenu..* » (vv. 370-371), Celeyrette-Pietri affirme : « *Il y a une équivalence mort-soleil, un rayonnement solaire de la mort.* » (« La Parque et la mort », p. 31, n. 51). En citant les vers 107-114, Staub présente aussi une discussion semblable : « *Valéry juxtapose [...] deux significations opposées du groupe de phonèmes /or/, exprimées par les termes "or" et "mort". Il accentue ainsi son ambiguïté.* » (« Lumières de *La Jeune Parque* », p. 311). Cette thèse se retrouve d'ailleurs chez Chausserie-Laprée : « *Chaque thème sémantique comprend et implique aussi son contraire avec lequel il forme un couple aussi inséparable que les deux côtés pile et face d'une même pièce. Cette dualité est constante chez Valéry (vie - mort; ombre - lumière; rire - larme, etc.).* » (*La Jeune Parque ou la tentation de construire*, p. 99, n. 14). — 2) L'ambiguïté autour de la mer : « *La mer qui, naguère, s'apprêtait à servir de tombeau s'irradie en une surface où se brise le rire des dieux.* » (PIETRA, « La Jeune Parque : "mon drame lyrique" », p. 64). Pietra remarque de surcroît le caractère à la fois inquiétant et charmant de la mer pour Valéry (pp. 25-32¹⁸). — 3) Il serait aussi intéressant de signaler que le thème de l'*arbre* assume cette caractéristique par l'image de la *racine* qui y est inséparablement associée. Selon Pietra, « *la racine est suprêmement ambivalente : elle habite ce lieu où les morts se décomposent* » (p. 60¹⁸) pour devenir ainsi une figure ambiguë de vie et de mort. Qui plus est, « *la racine est serpent. Le serpent est racine animalisée; [...] Comme elle, il est viscosité : flasque et gluant. La Jeune Parque lui intime l'ordre de rentrer dans ses pénates : "[...] du noir retour reprends le fil visqueux !"* » (v. 98) » (p. 61¹⁸).

conséquent, comme Maurice Bémol l'a dit, « la Parque EST le Serpent, *est la demeure d'un Serpent* » (p.40³³).

Mais, d'autre part, elle refuse et congédie le Serpent en déclarant : « *je suis d'intelligence* » (v.82).

Va ! je n'ai plus besoin de ta race naïve,
Cher serpent.. Je m'enlace, être vertigineux !
Cesse de me prêter ce mélange de nœuds

(vv.50-52)

En le disant, pourtant, la Parque tombe tout de suite dans une ambiguïté :

Je n'attendais pas moins de mes riches déserts
Qu'un tel enfantement de fureur et de tresse

(vv.64-65)

Si elle écarte le Serpent, c'est parce que « [son] âme y peut suffire » à l'aide de son art qui lui permet de « *mordre les rocs charmants* » « *De [son] sein, dans les nuits* » (vv.54-55), à savoir que, comme le précise Izawa, la Parque déclare être capable de susciter en elle-même la même jouissance que celle que lui procure le Serpent (p.67¹⁸). Elle est donc encore le Serpent du désir et du plaisir.

L'ambiguïté ne s'arrête pas là. Si la conscience de soi est un mouvement de retour à soi — comme le montre le vers « *Je me voyais me voir, sinueuse* » (v.35) —, elle prend tout naturellement la forme du Serpent qui se love, ou celle de l'Ouroboros qui mord sa propre queue. La Parque est ici le Serpent en tant que « *conscience consciente* ». S'y ajoute la remarque de Hans Sørensen (pp.222-3³⁴) et de Jean-Pierre Chausserie-Laprée (pp.90-1³²), selon laquelle la Parque répète ces trois questions consécutives — « *Qui pleure là* » (v.1), « *Que fais-tu [...] / Et quel frémissement* » (vv.13-14), « *quelle douleur [...] / Quel crime* » (vv.26-27) — au fur et à mesure que sa réflexion s'approfondit dans le premier fragment. En effet, cette réitération interrogative nous incite à penser au mouvement autoréférentiel du Serpent conscient.

On pourrait donc dire, comme le remarque Régine Pietra : « *Admirable ambivalence qui dit à la fois le goût de la connaissance et le poison de la sensualité* », ou bien « *symbole de la*

33. BÉMOL, *La Parque et le serpent*. Voir aussi p.55. Duchesne-Guillemain constate aussi que « *le serpent, c'est moi* » (p.76²³). Shimizu remarque également l'identité de la Parque et du Serpent (pp.297, 303, 308-11⁵).

34. SØRENSEN, *La Poésie de Paul Valéry. Étude stylistique sur La Jeune Parque*.

ruse, le serpent sert deux maîtres : le désir et la raison » (pp.427 et 428¹⁸). Cela dit, il nous reste à préciser la nature de cette ambiguïté ophidienne qui, malgré les commentaires répétés³⁵, ne nous semble pas se révéler telle quelle, parce qu'elle est normalement tranchée et réduite à l'un des termes opposés. Tout compte fait, on ne peut pas la circonscrire par un schème dichotomique qui suppose préalablement deux tendances bien distinctes et autonomes, *érôs* et *noûs*, lesquelles se mettent en conflit à travers leur seul représentant, le Serpent. Car celui-ci ne les représente pas respectivement selon les moments, mais, tout simplement, *il est désir et intellect tout à la fois*. En effet, tous les vers volontairement vagues du fragment II, s'éloignant de la topique simpliste, réussissent à exprimer l'ambiguïté de la Parque portant en elle et le désir et la conscience :

Quel repli de désirs, sa traîne !.. Quel désordre
De trésors s'arrachant à mon avidité,
Et quelle sombre soif de la limpidité !

Ô ruse !.. À la lueur de la douleur laissée
Je me sentis connue encor plus que blessée..
Au plus traître de l'âme, une pointe me naît ;
Le poison, mon poison, m'éclaire et se connaît :
Il colore une vierge à soi-même enlacée,
Jalouse.. Mais de qui, jalouse et menacée ?
Et quel silence parle à mon seul possesseur ?

Dieux ! Dans ma lourde plaie une secrète sœur
Brûle !.. qui se préfère à l'extrême attentive..

(vv. 38–49)

On peut d'abord considérer que le *je* de ces vers est la conscience

35. Outre les remarques précitées de Pietra, bornons-nous à citer l'essentiel : « [...] *le serpent ne représente pas seulement la nature animale de la jeune fille, ses instincts sensuels ; il représente, avec autant de force, la découverte qu'elle en fait.* » (DUCHESNE-GUILLEMIN, p. 76²³) ; « *Symbole du plus vif de l'esprit et de la lucidité, le Serpent l'est en même temps d'une réalité toute opposée, car l'évocation du lent glissement et déroulement de ses anneaux font aussi de lui le symbole des molleses de la chair et de la volupté.* » (LUSSY, p. 148²). Cette ambivalence entre désir et intellect a aussi quelques variantes : « *Symbole de ce qui est mortel et de ce qui est immortel, symbole aussi de l'union de ces deux ordres dans l'être humain [...].* » (p. 149²) ; « *Le serpent, c'est l'esprit. D'ailleurs c'est un symbole très ambivalent, de toute manière, destructeur et sauveur en même temps.* » (intervention de Roth-Mascagni, *Paul Valéry 2*, p. 153). Cazeault relève également deux aspects du serpent à travers sa lecture des *Cahiers de 1910–1913* : dévoration et fascination (« *Le Symbole du serpent : étude des Cahiers de 1910 à 1913* »).

intellectuelle. La Parque, devenue serpent par ses questions répétées et le mouvement circulaire de la conscience de soi, voit « *s'arracher à son avidité* » — disons, intellectuelle ou interrogative — un autre serpent qui incarne spécifiquement le désir sexuel. Mais le texte nous affirme clairement que ces deux serpents, intellect et désir, se différencient mal. Car, comme le serpent du désir a une « *sombre soif de la limpidité* », il y a toujours à l'origine de l'intellect et de la conscience, un creuset de multiples mouvements du désir. Celui-ci, par ses excitations perturbantes, fait naître sa conscience qui, à travers diverses actions réciproques, suscite de plus en plus le désir tout en se rendant plus incisive. Même s'ils s'orientent chacun dans une direction opposée, désir et conscience ne se stimulent que par un même mouvement circulaire. Ainsi, la « *pointe* » qui naît « *au plus traître de l'âme* » — le désir — est reprise peu après par le mot « *poison* » auquel le texte associe tout de suite le possessif « *mon* », comme si de ce « *poison* » surgissait une conscience (« *m'éclaire* ») et qu'il acquérait cette nature cognitive autoréférentielle (« *se connaît* »). Un passage des brouillons nous semble confirmer ce point : « Je faisais un poison de ma propre science. » (*JPms*, III, f°25). L'ambiguïté volontaire de ces vers conduit en effet au point extrême du raffinement textuel. « *Il* » du vers 45 indique d'abord le poison-désir, mais, si le poison peut se rattacher à une connaissance de soi, l'on s'aperçoit tout de suite que ce pronom concerne aussi la conscience. Alors, selon chacun des cas, « *une vierge à soi même enlacée* » signifie soit une femme qui se tord de désir, soit une conscience qui se regarde ardemment. La Parque va dire peu après : « *je m'enlace* » (v.51), tout en déclarant : « *je suis d'intelligence* » (v.82).

Désir et conscience se formant à partir d'un même mouvement circulaire et s'intensifiant à travers des actions réciproques, se mettent à être *jaloux* l'un de l'autre. Car chacun d'eux a besoin de l'autre pour naître, exister et se développer. Le désir se renforce en devenant objet de la conscience, et celle-ci ne surgit pas sans être suscitée par celui-là³⁶. Ils s'attachent (« *jaloux* ») donc l'un à l'autre, chacun étant nécessaire et indispensable pour l'autre. Chacun ressent même une jalousie l'un pour l'autre, parce que c'est toujours l'autre qui possède son propre fondement. Un

36. Voir : « L'effet fut ma conscience. » ; « La blessure menait à la connaissance. » (*JPms*, III, f°65).

des brouillons apporte une preuve indirecte à cette interprétation : le vers « Jalouse de ces nœuds que formait ma pensée »³⁷ affirme en effet que c'est la conscience de soi qui est le Serpent et que c'est elle qui est l'objet de la jalousie (rappelons cette « *sombre soif de limpidité* »), alors que, dans les vers « La ruse de sa couche éclairait ma pensée [§] Les nœuds mystérieux engendraient ma pensée », c'est plutôt le désir qui est le Serpent et qui ne semble plus jaloux de la pensée ou de la conscience de soi (*JPms*, III, f° 48). Dans ce contexte, la conscience peut être jalouse de la concupiscence qui la fait naître.

Au fur et à mesure qu'ils obtiennent chacun une existence autonome séparée de ce mouvement circulaire psychophysiologique, ils commencent peu à peu, après l'étape de la jalousie, à oublier qu'ils sont nés de la même origine, et deviennent incapables de se comprendre l'un l'autre. Au vers « *Mais de qui, jalouse et menacée ?* », nous les voyons se demander pourquoi ils ont ressenti une jalousie et une menace l'un pour l'autre, sans pouvoir pourtant en découvrir la véritable raison. S'il y a une menace, c'est que chacun, après s'être établi comme une tendance autonome, s'évertue à dominer l'autre. Et ceci, bien que désir et conscience soient deux *sœurs* nées d'un même méandre. On comprend alors combien l'expression « *mon seul possesseur* » (v.47) est ambivalente. Alain l'interprète comme « *l'orgueilleux esprit ; la question même* » (p.66³⁸), et Izawa considère qu'elle indique la conscience à laquelle le corps et la passion parlent avec des paroles silencieuses, parce qu'ils ne possèdent pas un langage articulé (p.61¹⁸)³⁹. Il est certes vrai que ces interprétations concordent avec le vers 32 (« *Toute ! Mais toute à moi, maîtresse de mes chairs* »), mais il est aussi indéniable que c'est le désir qui domine la conscience, si l'on en croit quelques expressions des brouillons telles que : « Mon cœur était à moi [?] son plus noir possesseur [§] Je trouvai dans ma plaie une sorte de sœur [§] Mon cœur mystérieux était mon possesseur » (*JPms*, III, f° 65) ; « Et quel silence parle à mon cœur possesseur ? » (*JPms*, I, f° 77) ; ou bien, « Est-ce bien moi qu'enlace un si noir possesseur » (*JPms*, II, f° 19v°). Concupiscence et conscience,

37. Voir aussi : « [...] jalouse des joyaux vivants de ma pensée [...] » (*JPms*, III, f° 54) ; « Jalouse des nœuds d'or que formait ma pensée [...] » (*JPms*, I, ff.26 et 31).

38. [Alain], *La Jeune Parque commentée par Alain*.

39. L'interprétation de Shimizu semble aller dans la même direction (p. 309⁵).

devenues autonomes et indépendantes, ne peuvent plus se comprendre l'une l'autre (« *silence* »), mais leur conflit suscite néanmoins l'intérêt et le doute réciproques (« *parle* »).

Les vers 48 et 49 semblent de prime abord nous annoncer que la concupiscence et la jouissance pénètrent le corps féminin de la Parque et que la « *secrète sœur* » exprime cette part d'elle-même. Mais, ici comme ailleurs, l'expression est subtilement ambiguë, parce que, si l'on considère les mots à *l'extrême* comme locution adverbiale, « *une secrète sœur [...] qui se préfère à l'extrême attentive* » veut dire qu'elle se préfère attentive à l'extrême, et non pas qu'elle se préfère à celle qui est extrêmement attentive⁴⁰. La dichotomie préétablie ne sert ici à rien. Désir et conscience sont incarnés dans le même corps humain, n'en étant que deux tendances dérivées et postérieurement opposées.

La Jeune Parque est pénétrée de fond en comble par un certain monisme de l'éternel retour. C'est celui-ci qui fait surgir toutes les existences distinctes. Malgré le refus de la part de l'intellect, « *La semence, le lait, le sang coulent toujours* » (v. 264). Comme le montre son essai « *Réflexions simples sur le corps* » (*Æ*, I, 923-31), Valéry savait bien que le mouvement de retour à soi, comme la reproduction et la circulation du sang, se trouve au fondement même du phénomène vital. Et on peut penser tout naturellement que désir et conscience résultent du même processus physio-logique, compte tenu des diverses tentatives contemporaines pour ramener les phénomènes psychiques aux réflexes et aux mouvements. Comme nous l'avons vu, le poème a été caractérisé par Valéry lui-même par « *le sentiment physiologique de la conscience* » (*C*, XX, 250).

La concupiscence et l'intellect relèvent du même domaine des activités vitales, et ne peuvent, à l'état naissant, être nettement distingués. C'est au bout des étapes génétiques et après avoir obtenu chacun son existence indépendante qu'ils s'opposent l'un à l'autre et s'évertuent à dominer l'adversaire. Il faut bien retenir cette ambiguïté et saisir sans le réduire aucunement le fragment II dont l'expression subtile dit bien leur identité et leur différence tout à la fois.

40. Voir : DUCHESNE-GUILLEMIN, pp. 88 et 239²³. Mais il a tranché enfin cette ambiguïté ne retenant que le sens libidinal. C'est Shimizu qui a bien affirmé l'oscillation significative (p. 310⁵).

V. L'EXACERBATION DU DÉCHIREMENT ET LA MORT DANS LE DÉLIRE. LA STRUCTURE DU POÈME (I).

Le Serpent ne représente donc pas tour à tour les deux instances que la psychologie présuppose autonomes. C'est plutôt qu'un être existentiel dont l'essence consiste dans le même mouvement différentiel et circulaire, à savoir la *spirale* — comme dirait Pietra —, se « module », tantôt en état intellectuel tantôt en état libidinal sans jamais s'arrêter dans ce va-et-vient à un point fixe. Cette caractéristique nous semble essentielle pour la compréhension de *La Jeune Parque*, puisque, premièrement, comme le précise Valéry à Louÿs (*Œ*, I, 1625), le déroulement du poème lui-même suit le mouvement de retour à soi et prend une forme d'Ouroboros ; et que, ce qui est plus important, à chaque étape de la modulation, un des thèmes du poème — intellect, désir, vie, mort... — vient au premier plan tout en impliquant dans sa manifestation les autres thèmes sous une forme implicite. L'homme ne peut être complètement intellectuel ou libidinal de tout son corps — et d'ailleurs s'il l'était, il n'y aurait aucune « modulation » psychophysiologique. Désir et intellect autant que vie et mort se recourent l'un l'autre — n'est-ce pas une des pensées les plus importantes de *La Jeune Parque* ?

Nous allons dorénavant essayer d'éclaircir la structure du poème à la lumière des remarques précédentes.

Dès la première lecture, il s'avère qu'il y a deux *Actes*⁴¹, le premier se terminant à la fin du fragment X où la Parque semble tenter de plonger du précipice dans la mer, et le second commençant au fragment suivant où l'aurore s'approche et l'héroïne se réveille. Comme l'expression « *Un miroir, de la mer / Se lève..* » (vv. 327-328) le symbolise bien, ces deux parties, malgré quelques décalages, se correspondent en se reflétant l'une l'autre. René Fromilhague a déjà bien remarqué que le poème est constitué de scènes lumineuses (A) et d'épisodes sombres (B). D'après lui, puisqu'au centre du premier Acte se trouve l'évocation de l'*Harmonieuse Moi* qui est encadrée par les thèmes mineurs, et qu'au centre du second se trouve le souvenir de la « *transparente*

41. La thèse de *diptyque*, proposée par Nadal : « [...] *composition à un diptyque dont une face d'ombre [est] suivie d'une face de lumière, un mode mineur d'un mode majeur.* » (p. 91⁸).

42. Cette virgule de la première édition ne se conserve pas dans les éditions courantes postérieures.

mort » (v.384) avec les scènes matinales d'avant et d'après, la structure du poème peut être illustrée par un schéma en symétrie renversée : ABA | BAB (p.223⁴³).

Pietra s'est engagée davantage dans cette direction, en constatant que le reflet donne une image en miroir, mais déformée, comme un mouvement en spirale revient à son « *répondant* », mais toujours « *légèrement décalé* » ; elle divise chaque Acte en sept séquences qui s'ordonnent avec symétrie en partant du point central — « *Mystérieuse Moi* » (v.325) — « *de sorte que [par exemple] le morceau initial se reflétera dans le fragment terminal* » (pp.420-2¹⁸). Mais son analyse, comme c'était le cas pour Fromilhague, ne semble présenter finalement qu'une structure *statique*, puisque le décalage ne s'introduit pas dans la construction de l'ensemble, mais seulement dans des reflets particuliers.

Tout à l'opposé de ces études plus ou moins macroscopiques, Chaussérie-Laprée s'est consacré à analyser, jusque dans ses moindres détails, la structure phonétique et métrique du poème (au sens large des mots). Ce qu'il appelle un « *module* » de 12 vers ainsi que les séquences de 2 à 6 vers s'unissent, d'un bout à l'autre du poème, avec parallélisme et symétrie à travers les cinq registres linguistiques — phonique, sémantique, lexical, syntaxique et structural — pour organiser « *un puissant complexe architectural* » (p.75³²). Bien que ses recherches aient indéniablement fait progresser l'interprétation de *La Jeune Parque* par une méthode positive et pénétrante, et qu'elles constituent une référence indéniable, il est aussi vrai qu'elles risquent de nous faire tomber dans une trame trop minutieuse et de nous faire perdre de vue la structure globale et les idées que celle-ci nous livre.

Examinons donc le problème sous un autre jour. Il est curieux qu'il manque un élément important dans la table des correspondances qu'a présentée Pietra (p.422¹⁸) : le thème de la *larme* qui apparaît dans ce qu'elle appelle le fragment VII (vv.265-324) du premier Acte, n'a pas de correspondant dans le fragment VII' symétriquement posé (vv.325-347). C'est étrange, compte tenu, par exemple, de la distribution régulière du thème du *serpent* au début du premier Acte et à la fin du poème (ce qu'elle appelle les fragments I et I'). À notre sens, *La Jeune Parque* n'est en fait

43. FROMILHAGUE, « *La Jeune Parque* et l'autobiographie dans la forme ». On adopte aujourd'hui cette opinion presque à l'unanimité (DUCHESNE-GUILLEMIN, p.64²³ ; SHIMIZU, pp.272⁵ sqq.).

pas uniquement structurée par une symétrie simple de deux Actes par rapport au centre crucial du poème, « *Mystérieuse Moi* ».

Il n'est pas besoin de procéder à une lecture attentive pour découvrir que les thèmes de la larme et du serpent reviennent respectivement à la fin du premier Acte (vv. 280 sqq.) et au finale du poème. La Parque, qui s'est réveillée en pleurant à son insu, s'interroge, par des questions répétées, sur la raison de ce brusque réveil, et ce faisant, se transforme elle-même en Serpent. *Larme* et *Serpent* apparaissent ici comme symboles de l'énigme proposée au sujet, parce que la Parque ne sait pas pourquoi elle pleure, et que le Serpent incarne les questions répétées ainsi que le désir stimulant le corps d'une façon incompréhensible. Il s'agit de la Demande, selon la terminologie valéryenne, qui met tout en cause et qui ramène la Parque à un état d'interrogation perpétuelle.

La larme invoquée à la fin de la première partie peut être considérée comme une réponse provisoire — donc enfin insuffisante, nous le verrons — à l'énigme apparue tout au début du poème. Voyons de plus près comment se développe la modulation psychophysiologique de l'héroïne. Après s'être procuré une conscience de soi et avoir exacerbé le déchirement intérieur en intensifiant le désir et l'intellect dans les fragments I-IV, la Parque commence à se souvenir de son *Harmonieuse Moi*, moment quasi mystique où elle s'accorde parfaitement avec le milieu (fragment v) ; mais ayant déjà un regard pénétrant et lucide, elle ne peut s'en souvenir sans y apercevoir l'ombre de la mort. Alors, la réminiscence se déroule entre ces deux pôles antithétiques. Tantôt, à la suite du pressentiment funèbre, la Parque évoque la tentation mortelle de la conscience pure (fragment vi) en prenant conscience peu de temps après d'un *ennui* mortel que lui apporte cet « *œil spirituel* » (v. 174), non sans provoquer pourtant son ancienne expérience atemporelle (« *le futur lui même / Ne fut qu'un diamant fermant le diadème* » (vv. 182-183)) ; tantôt, à partir de la fin de ce fragment VII, elle pense à la pudeur qu'elle a ressentie dans son enfance « *un soir favori des colombes* » (v. 186) pour passer au souvenir de la situation — aussi ambiguë que le fragment II — où elle s'approchait de si près, comme une femme arrivée à la maturité, de la jouissance voluptueuse qu'elle a peut-être goûtée ensuite, ou au moins, dont l'idée très imagée l'a hantée jusqu'à ce qu'elle en jouisse au niveau imaginaire (fragment VIII).

Comme l'ont remarqué Fromilhague (pp. 226⁴³ sqq.) et Pietra (pp. 432-4¹⁸), tous ces souvenirs à partir de l'invocation à

l'*Harmonieuse Moi* (fragments v–viii) sont rejetés comme « *mensonge* » (v.101) par une conscience lucide de la Parque, avec toutes ses réflexions antérieures sur désir et intellect (fragments II–IV). Sa « *conscience consciente* » ne cesse de s'interroger et de relativiser tout, y compris son intellect même. Mais, comme le remarque Jacques Duchesne-Guillemin (pp.232 et 240²³), en se rappelant toutes ses expériences passées à la fois intellectuelles et voluptueuses, la Parque commence à les revivre au présent. Alors tout son corps *crie*⁴⁴ ces mots de prière et exprime l'espoir d'être divinisée et éternisée en constellation :

« Que dans le ciel placés, mes yeux tracent mon temple !
Et que sur moi repose un autel sans exemple ! » (vv.209-210)

Ce vœu d'être sublimée au ciel en se délivrant de la chair n'est, malgré son caractère spirituel, qu'un *cri* désespérément et instinctivement⁴⁵ émis contre le sort charnel. Ce n'est plus un intellect lucide, qui regarde à froid tous les objets, mais celui qui est si profondément pénétré d'une *pulsion* presque charnelle que son refus du plaisir et de la vie n'est plus le résultat d'un raisonnement, mais une réaction presque inconsciemment suscitée. C'est un intellect pulsionnel, qui répète de façon obsessionnelle « *Non !* » (vv.265, 269, 271, 276).

Mais, parallèlement et en contraste avec cette intensification de la *tendance* intellectuelle, le désir s'intensifie aussi jusqu'à ce que la Parque se pénètre d'une jouissance, presque mortelle, de la chair : « *Lumière !.. Ou toi, la mort ! Mais le plus prompt me prenne ! / Mon cœur bat ! Mon cœur bat !.. Mon sein brûle et m'entraîne.. / Ah ! qu'il s'enfle, se gonfle et se tende [...]* » (vv.253–255). Et à travers les descriptions du retour du printemps

44. Le verbe est mis à l'imparfait au vers 211 (« *Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur..* »). Plus d'un commentateur considère que cette prière a été émise dans l'ivresse charnelle de jadis, décrite aux vers 190–208 (SØRENSEN, p.77³⁴ ; HYTIER, p.26²³ ; DUCHESNE-GUILLEMIN, p.227²³). S'y oppose l'interprétation de Izawa qui affirme qu'il s'agit d'un cri émis instinctivement contre le *souvenir* de la séduction charnelle, et que l'imparfait indique le petit décalage temporel entre le cri et le retour au présent de la narration au vers 211 (IZAWA, pp.121–4¹⁸). Quant à nous, nous pensons qu'en se rappelant les expériences passées (fragment v–viii : *Harmonieuse Moi*, conscience pure, concupiscence), la Parque commence à les revivre au présent à partir du vers 209 dans une sorte de *rêverie éveillée* où se mêlent les souvenirs et les réflexions du présent. Cette rêverie plus ou moins délirante contraste d'ailleurs avec les souvenirs bien encadrés des fragments précédents.

45. Sur cette interprétation, voir entre autres : DUCHESNE-GUILLEMIN, p.240²³.

et de la luxuriance des arbres, le poème développe le thème de l'instinct charnel dans la dimension cosmologique des « *éternels retours* » (v.263) où la vie et la mort ne cessent de se succéder.

Au fur et à mesure que s'exacerbe ainsi ce déchirement intérieur entre intellect-conscience et désir-vie, la Parque oscille de plus en plus violemment entre ces deux pôles et tombe enfin en délire, incapable de les réconcilier : « *Grands dieux ! Je perds en vous mes pas déconcertés !* » (v.279). Elle invoque alors la larme pour solliciter d'elle quelques « *faibles clartés* » (v.280) qui puissent l'éclairer et lui faire comprendre le désordre intérieur : en état de délire sans issue ni orientation, elle n'a que les pleurs qui soient capables de « *répondre* » (v.282) à son déchirement. Puisqu'elle ne peut se contenter ni du désir ni de la conscience, et que d'ailleurs, leur conflit s'intensifie toujours, ils ne lui sont d'aucun recours. Elle ne peut plus être une femme purement désireuse ni une intelligence spirituelle. La larme apparaît comme la seule chose qui « *réponde* » à cette fissure intérieure.

Mais cette « *réponse* » ne peut être que provisoire et insuffisante. Sitôt invoquée, la larme suscite une autre question sur le corps dont elle est venue. Le processus de suintement dans la profondeur corporelle reste tout à fait mystérieux, et la Parque ne sait pas comment y réagir. Alors la force répétitive de la *question* qui l'a hantée jusqu'ici refait surface pour l'interroger de nouveau sur le mystère de l'organisme humain :

Mais blessure, sanglots, sombres essais, pourquoi ?

Pour qui, joyaux cruels, marquez vous ce corps froid,

Aveugle aux doigts ouverts évitant l'espérance !

Où va-t-il, sans répondre à sa propre ignorance,

Ce corps dans la nuit noire étonné de sa foi ?

(vv.299-303)

Si, à la fin du premier Acte, la Parque semble avoir été tentée par la noyade au bord du précipice, c'est que diverses questions et diverses idées, surgies en elle, intensifient leurs mouvements désordonnés et violents. C'est au point que, perdant son Moi autonome, elle ne peut plus être le sujet qui pense et se dissout dans les multiples fissions et fusions des idées. Les vers nous montrent clairement que l'acte de se plonger dans la mer est symboliquement et étroitement lié à celui de se recueillir démesurément : « *L'insensible rocher, glissant d'algues, propice / À fuir (comme en soi même ineffablement seul) / Commence..* » (vv.314-316). À travers toute la rêverie éveillée qu'a tramée la

Parque dans le premier Acte, elle restait toujours *seule*, incapable d'obtenir des réponses de la part de l'autre et du monde. Elle était accablée des questions répétées à son intériorité, qui l'ont fait tomber enfin dans l'état déchirant des idées désordonnées. Alors il nous semble indéniable que Valéry évoque la mer agitée qui semble tout absorber, y compris éventuellement la Parque elle-même, pour faire allusion à cet espace intérieur devenu anarchique où le sujet autonome n'existe plus : « *tous les sorts jetés / Éperdument divers roulant l'oubli vorace..* » (vv.320-321). Ces vers, à résonance évidemment mallarméenne, font penser à un espace poétique où diverses combinaisons de mots se réalisent et se défont. Mais ce qui est plus important à retenir, c'est qu'ils indiquent l'univers imaginaire de la Parque, agité et désordonné par le déchirement exacerbé entre conscience et désir. Il ne s'agit donc pas d'un suicide comme acte volontaire, mais d'un *délire* extrême qui consiste à se recueillir démesurément et à se livrer aux questions insistantes (« *ne songer qu'à soi* » (v.323))⁴⁶, délire face auquel même la larme ne peut être une réponse définitive.

VI. MYSTÈRE DU CORPS. LA STRUCTURE DU POÈME (2).

On a souvent considéré que *La Jeune Parque* était structurée comme un diptyque, par deux Actes symétriques entre lesquels se trouve un « *miroir* » comme axe de symétrie. Mais comme nous l'avons signalé, les thèmes de la larme et du serpent ne se disposent pas parfaitement en rapport symétrique. En fait, les pleurs, en se présentant au début et à la fin de premier Acte, ferment le cercle de la première moitié du poème, alors que le

46. Shimizu remarque clairement qu'il ne s'agit pas d'un suicide (p.34⁵). Il nous semble que l'interprétation des vers 322 et 323 (« *Hélas ! De mes pieds nus qui trouvera la trace / Cessera-t-il longtemps de ne songer qu'à soi ?* ») a été essayée dans une direction plus ou moins égarée. Bien des commentateurs parlent du sentiment inquiétant de la Parque qui craint qu'elle soit complètement oubliée après sa mort et que les traces de ses pieds ne puissent pas évoquer ses souvenirs parmi les gens qui sont souvent trop égoïstes (DUCHESNE-GUILLEMIN, pp.233 et 243²³; LEVAILLANT, pp.30-1¹⁴; Fabureau suit la même direction en affirmant pourtant que l'inquiétude de l'héroïne ne se réalisera pas (p.153²³)). Il s'agit plutôt du danger que cause l'excès de rêverie solitaire. La Parque semble vouloir dire : celui qui aura appris sa mort en délire cessera-t-il de se livrer à la réflexion sans limite qui lui causerait la mort ?

Serpent, évoqué au début et à la fin de la pièce entière, clôt la sphère globale du poème qui en contient en elle-même une petite, c'est-à-dire le premier Acte de forme circulaire. En résumé, *La Jeune Parque* a une *structure gigogne déformée*.

À y regarder de plus près, on constate que le schéma ABA | BAB n'est pas tout à fait exact. Pour la scène lumineuse posée en majeur de la première partie, on ne peut adopter que le fragment v concernant l'*Harmonieuse Moi*, et très difficilement ceux de la séduction amoureuse et de la vie qui sont beaucoup plus hantés par la mort et la conscience froide que le fragment v ; tandis que, selon notre analyse, il semblait plus naturel de tenir l'ensemble des souvenirs de la Parque (fragment v-viii) pour une partie moyenne, et le délire exacerbé par ses réminiscences (fragment ix-x) pour la dernière partie du premier Acte, ce qui rend la partie moyenne hétéroclite, composée de deux tendances opposées : conscience-intellect et désir-vie. Nous en avons d'ailleurs une preuve indirecte : dans la partie qui va de la prière criée de la divinisation sidérale (vv.209-210) aux vers qui précèdent immédiatement l'invocation des larmes (vv.280 sqq.), *se cache un serpent*. Le premier Acte s'avère alors structuré selon une symétrie relativement complète :

Larme - Serpent - Souvenirs (fragments v-viii) - (Serpent) - Larme

En effet, comme l'a bien remarqué Pietra (p. 446¹⁸, n. 89), le vers 242 (« *Un fleuve tendre [...] caché sous les herbes* ») fait écho à une phrase des *Bucoliques* de Virgile⁴⁷ — « *Latet anguis in herba* » (III-3) — que Valéry traduit : « *Dans l'herbe un froid serpent se cache* » (*Æ*, I, 243). Qui plus est, comme le remarque Simizu (p. 336⁵), le mot « *remous* » du vers suivant est employé au vers 62 pour désigner le reptile.

Quant à l'Acte second, même si l'on pourrait tenir les fragments initiaux XI et XII qui racontent l'aube et l'apparition des îles, pour partie lumineuse en tonalité majeure (A), et pour partie sombre (B) les fragments suivants XIII et XIV dont le thème central est la « *transparente mort* » (v. 384) par hémorragie, ce déroulement linéaire de la lumière aux ténèbres ne peut correspondre à celui très hétéroclite du premier Acte. De fait, la partie moyenne est

47. VIRGILE, *Bucoliques*, texte établi et traduit par E. DE SAINT-DENIS, cinquième tirage revu, corrigé et augmenté d'un complément bibliographique par Roger LESUEUR (Paris, Les Belles Lettres, 1992).

inaugurée par l'*Harmonieuse Moi*, puis présente une oscillation violente et déchirante de la Parque entre la conscience pure et la concupiscence. Celles-ci sont toutes deux mêlées à la vie et à la mort, et la lumière et l'obscurité s'y mélangent inextricablement. De surcroît, si on se rappelle que chaque séquence de *La Jeune Parque* contient virtuellement un thème opposé à celui qui se présente au premier plan, il s'avère que les fragments XI-XII, tout en racontant le retour du soleil et la constance ainsi confirmée de la nature, y mêlent l'*ennui* de la conscience lucide qui se lasse de l'éternel retour — « *Amèrement la même* » (v.327) — et le moment négatif du regard perspicace qui déclare aux îles : « *Mais dans la profondeur, que vos pieds sont glacés !* » (v.360). Les fragments XIII-XIV, quant à eux, quoique adoptant comme thème principal « *ce lucide dédain des nuances du sort* » qui amène la Parque à la « *transparente mort* » par l'hémorragie (vv.383-384), contiennent comme à la dérobée le vers qui fait penser à la gestation — « *Ma mort, enfant secrète et déjà si formée* » (v.362) — et ceux qui concernent le fonctionnement mystérieux de la vie, capable d'empêcher la mort et l'*ennui* de la conscience lucide : « *Elle ne peut mourir / Qui devant son miroir, pleure pour s'attendrir* » (vv.379-380).

Mais ce qui attire le plus notre attention, c'est l'*absence* même de l'*Harmonieuse Moi* dans ce reflet en miroir du premier Acte — plus précisément, des fragments v-x (jusqu'à, et immédiatement précédant, le retour du thème de la larme au vers 280) — sur le deuxième Acte (fragments XI-XIV). En effet, après le réveil à l'aube, la Parque se souvient de nouveau de ses rêveries passées sous un aspect plus tendre ou plus embelli en y introduisant aussi des éléments nouveaux, comme si le moment matinal attendrissait sa déchirure délirante. Mais dans ces réminiscences et ces rêveries, bien que réapparaissent au premier plan l'éternel retour de la vie et la mort par la conscience lucide, l'*Harmonieuse Moi* est absente, ou au moins ne se présente que sous une forme virtuelle.

Certes, dans les fragments XIII-XIV se trouvent les vers « *Je soutenais l'éclat de la mort toute pure / Telle j'avais jadis le soleil soutenu..* » (vv.370-371) qui correspondent aux vers « *J'étais l'égale et l'épouse du jour, / Seul support souriant que je formais d'amour / À la toute puissance altitude adorée..* » (vv.107-109). L'unité harmonieuse de jadis est ici décrite comme l'évaporation de la Parque en fumée d'incinération qui s'élève et s'unifie à

l'espace tout entier « *pour se fondre parmi les astres* », selon l'expression de Chausserie-Laprée (p. 116³²) :

Vers un aromatique avenir de fumée,
Je me sentais conduite, offerte et consumée,
Toute, toute promise aux nuages heureux !
Même, je m'apparus cet arbre vaporeux,
De qui la majesté légèrement perdue
Verse, source visible à la toute étendue,
Et gagne le géant de la ténuité.
Je chancelle.. L'encens s'appuie à l'unité
Où les corps radieux tremblent dans mon essence.. (vv. 397-405)

Dans les fragments XI-XII, le reflet de l'harmonie passée est encore plus caché, mais les expressions telles que « *mon bras.. Tu portes l'aube..* » (v. 334) et « *Tout va donc accomplir son acte solennel* » (v. 344) nous font penser au « *support* » (v. 108) que formait la Parque pour le soleil, et à ses « *actes purs* » (v. 104). De surcroît, comme l'a remarqué Pietra (p. 459¹⁸), l'appel aux îles nous montre bien des ressemblances entre elles et la Parque : leurs genoux (vv. 135/358), leurs pieds (vv. 140 sqq./360) et leurs têtes (vv. 106/359).

Mais, malgré toutes ces correspondances allusives et tacites, l'*Harmonieuse Moi* ne se présente pas au premier plan du deuxième Acte, comme si cet état idéal était impossible à réaliser.

Tous ces souvenirs, la Parque les rejette et exige de ne plus les éveiller : « *Non, non !.. N'irrite plus cette réminiscence* » (v. 406). Car elle comprend maintenant que toutes ces rêveries éveillées ont résulté de sa conscience déchirée qui oscille sans cesse entre concupiscence et intellect, dans un mouvement circulaire de questions répétées, semblable au Serpent. Mais maintenant qu'elle s'est rendu compte que les mouvements anarchiques des idées ne la font tomber en délire que momentanément, et qu'au matin, elle se réveille de nouveau saine et sauve, il en résulte que la conscience purifiée qui se ferme sur elle-même ne peut saisir et dominer toute l'existence de l'homme. La force vitale et corporelle réapparaît de nouveau, mais, notons-le, non pas comme une tendance prise dans le conflit circulaire et sans issue de la conscience de soi, mais comme *mystère du corps* qui transcende la fonction réflexive de la conscience. La Parque va même jusqu'à apprendre que la conscience et l'intellect (« *tes yeux* »,

« *ton front* ») sont pénétrés de la force vitale et ne peuvent exister sans en être accompagnés, tout comme, dans la réflexologie et la théorie motrice, ils se fondent sur le processus psychophysiologique :

— Mais qui l'emporterait sur la puissance même,
Avide par tes yeux de contempler le jour
Qui s'est choisi ton front pour lumineuse tour ?

(vv. 410-412)

C'est dans cette dernière partie du poème que le Serpent réapparaît. Mais, cette fois-ci, il ne représente plus le mouvement autoréférentiel de la conscience de soi, mais la fonction physiologique d'un rétablissement — au sens large du mot, c'est-à-dire de la guérison et du réveil — qui ramène le corps à l'état bien équilibré. Le Serpent de *La Jeune Parque*, comme figure ambiguë en perpétuel mouvement circulaire, contient inévitablement deux facteurs de nature opposée, conscience et désir, ou autrement dit, *connaître* et *être*. Chez le reptile du premier Acte, pourtant, c'est le premier terme qui prédominait et intensifiait ainsi des actions réciproques entre l'un et l'autre, tandis que dans le second Acte, c'est la force répétitive de la vie, capable de rétablir les pouvoirs momentanément perdus de l'être, qui apparaît à travers des méandres ophidiens :

Par quel retour sur toi, reptile, as tu repris
Tes parfums de caverne et tes tristes esprits ?

(vv. 423-424)

On doit donc admettre ici la primauté de l'"éternel retour" qui régit secrètement le corps humain. C'est de ces activités psychophysiologiques qu'émerge la conscience, tout à l'opposé du premier Acte où elle était le moteur principal de la rêverie délirante de la Parque.

Le Serpent pris dans ce sens n'incarne plus la force répétitive des questions. Il nous apparaît plutôt comme une Réponse à la Demande qui a été posée par un autre Serpent tout au début du poème et à laquelle même la larme ne pouvait être une solution définitive. Cette réponse, le poème l'introduit et la développe progressivement, comme s'il suivait l'intention du poète qui exigeait des « modulations » musicales, ou des transitions insensibles et délicates (*Œ*, I, 1473-4). Ce passage vers le sommeil (fragment xv) est d'ailleurs décrit comme s'il offrait autant d'étapes

correspondant à celles du début, qui ont fait passer la Parque peu à peu du sommeil au réveil⁴⁸.

En effet, le Serpent est d'abord réintroduit à la fin du fragment XIV sous forme de *questions* répétées et impératives comme s'il était un écho de la guivre initiale : « *Cherche - dis toi par quelle sourde suite - Souviens-toi - retire - Sois subtile - Mais sache !.. Enseigne-moi par quels enchantements - Par quel retour* » (vv. 413–424). Puis, comme à la manière des fragments II-IV, le texte passe aux thèmes de la concupiscence et de la séduction (vv. 425–433)⁴⁹, esquissés par les mots relatifs au reptile : « *caresse* » (vv. 426/78), « *parfum* » (vv. 427/424), « *membres unis* » (vv. 432/30) ou « *démon* » (v. 427).

Mais tout cela n'est qu'une réminiscence de la Parque qui essaie de se rappeler ce qui s'est passé en elle la veille, au bord du précipice. Elle se rend compte qu'elle s'est endormie sans que la tentation se réalise :

Hier⁵⁰ la chair profonde, hier, la chair maîtresse
M'a trahie.. Oh ! sans rêve, et sans une caresse !.. (vv. 425-426)

En s'en souvenant, elle semble s'imaginer devenue serpent, comme le signalent à la fois les termes employés — « *nouée à moi-même* » (vv. 435/34/51), « *mollement* » (v. 436), « *Au milieu de mes bras* » (vv. 437/30) — et ces interrogations réitérées (vv. 438–443). La transition est ici éminemment subtile. Le souvenir de l'assouppissement conduit la Parque au véritable sommeil. Au vers 445, le verbe est mis d'abord au passé simple (« *Ce fut...* »), mais

48. La remarque précitée de Pietra. Voir aussi : « *Cette "admirable [...] plongée [de la Parque] dans son mystère" [HYTIER, p. 36²³] aux fragments 15 et 16 comporte autant d'étapes que sa lente remontée vers la lumière du fragment 1. [...] Valéry ferme son cercle.* » (CHAUSSERIE-LAPRÉE, p. 122³²).

49. Même s'il s'agit d'une occasion manquée. Car, dans la littérature, parler d'une chose inexistante, c'est déjà la faire exister...

50. La question de la chronologie se pose ici de nouveau : où faut-il situer cet « *hier* » dans le déroulement de l'histoire ? Parmi les commentateurs, les uns considèrent qu'il s'agit du sommeil avant le début du poème (ALAIN, p. 124³⁸ ; SØRENSEN, p. 53³⁴) ; les autres le situent entre le premier Acte et le deuxième (DUCHESNE-GUILLEMIN, p. 234²³ ; IZAWA, p. 192¹⁸). Hytier, déclarant que « *la chronologie a été brouillée à plaisir* », semble le placer tantôt avant le début du poème, tantôt à l'entracte (pp. 35-6²³). Nous pensons qu'il s'agit principalement du sommeil de l'entracte, compte tenu des vers tels que « *Mes transports, cette nuit, pensaient briser ta chaîne ; / Je n'ai fait que bercer de lamentations / Tes flancs chargés de jours et de créations !* » (vv. 482–484), lesquels incitent à penser au délire de la Parque au bord de la mer. Mais cela dit, l'ambiguïté peut être aussi considérée *volontaire*.

s'insinuent aussitôt les verbes au présent, comme si la Parque commençait vraiment à s'endormir.

Il nous semble qu'en remettant ainsi dans l'esprit le sommeil de la nuit précédente, la Parque retourne à sa « *couche* » qu'elle a quittée au début du poème. L'espace inséré au vers 451 et la phrase « *Doucement, / Me voici* » semblent indiquer le changement de scène et le retour au lit qui est, à ce moment matinal, moins angoissant que la couche nocturne du début, ou plutôt, tout à fait agréable comme l'est, nous le savons tous, le sommeil supplémentaire du matin quand on se réveille trop tôt contre son gré. Il est certes possible que, comme l'a dit Jean Hytier, il ne s'agisse ici que d'un « *souvenir de [l']assoupissement de la nuit précédente* » (p. 37²³). Mais il y a une incohérence évidente : au début du deuxième Acte, la Parque semble se réveiller au bord de la mer (à la même place qu'à la fin du premier Acte)⁵¹, alors qu'au fragment XVI elle se réveille sur son lit. Il doit donc y avoir un changement de scène dû au retour de la Parque chez elle.

En ce qui concerne la reprise du sommeil au fragment XV, nous pensons contre Hytier qu'il s'agit d'un vrai assoupissement puisque, selon la logique du poème, il faut que la Parque s'endorme réellement. En effet, le Serpent s'est ici introduit, nous l'avons vu, comme une Réponse à la Demande posée au premier Acte, sous l'aspect, non pas des questions répétitives et circulaires (quoiqu'il y en ait une résonance), mais de l'éternel retour de la vie. À la conscience de soi qui ne cesse d'intensifier et d'amplifier les interrogations sans issue, la fonction homéostatique du corps fournit une sorte d'échappatoire qui ne résout certes pas les questions posées par la conscience mais qui peut les déplacer ailleurs pour sauver la vie du sujet de ses « *enfers pensifs* » (v. 68). Le poème a en quelque sorte besoin d'un véritable sommeil pour prouver la force homéostatique du corps vivant, symbolisée par le Serpent :

Dors, ma sagesse, dors. Forme toi cette absence ;
Retourne dans le germe et la sombre innocence,

51. Duchesne-Guillemain suppose que la Parque est rentrée chez elle pendant l'entracte (p. 234²³), hypothèse bien douteuse à nos yeux. Même après ce dernier moment de délire au précipice, pouvait-elle encore être éveillée et ruminer ses rêveries angoissantes ? Son interprétation qui situe les fragments XIII et XIV à cet entracte et qui les considère comme ses songeries tristes dans son lit après le retour chez elle, s'écarte d'ailleurs trop du déroulement même du poème. De toute façon, selon lui, la chambre de la Parque donne directement sur la mer afin qu'elle puisse saluer les îles en les voyant apparaître...

Abandonne toi vive aux serpents, aux trésors...
Dors toujours ! Descends, dors toujours ! Descends, dors !

(vv.457-460)

Dormir, c'est retourner à l'état initial (« *germe* ») où le déchirement entre conscience (« *sagesse* ») et désir n'existait pas encore. On voit ici le Serpent suivre le chemin inverse qui mène, à l'opposé du début, de la division conflictuelle à la source réconciliante et pour ainsi dire, imiter, non pas les questions répétitives, mais le souffle régulier d'une dormeuse par une répétition hypnotique des mots au vers 460 (« *dors* », « *descends* »).

Le début du fragment XVI achève cette réponse : après un vrai sommeil, la Parque se réveille réellement dans une atmosphère plus ou moins agréable, et confirme ainsi de nouveau par son propre corps l'homéostasie mystérieuse de l'organisme vital.

VII. L'EXISTENCE COMME « MILIEU ».

LA STRUCTURE DU POÈME (3).

Ainsi la Parque se réveille-t-elle pleinement dans la lumière éblouissante du « *jeune soleil* » (v.487). Elle se rend enfin compte que toutes les pensées qu'elle brassait n'étaient que des « *songes* » irréels (v.496), et trouve devant elle l'étendue infinie du monde en s'affrontant aux vents frais et salés de la mer : « *L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air, / Recevant au visage un appel de la mer* » (vv.499-500). Une sensation « *âpre* » pique toute sa peau, et la voici qui, éveillée complètement, s'offre au soleil comme « *une vierge de sang / Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant !* » (vv.511-512).

Dans la lettre bien connue du 27 juin 1916, Valéry précise à Louÿs : « *L'or = soleil se rattache au passage Harmonieuse Moi ; le rappelle ou réfracte dans le second aspect.* » (Corr. G/L/V, 1107). Pendant la journée qui viendra, sous le soleil au zénith — « *midi le juste* », selon l'expression du « *Cimetière marin* » (Æ, I, 147), lequel ne projette aucune ombre des choses —, la Parque vivra une vie harmonieusement adaptée au milieu. S'il s'agit du « *second aspect* », c'est parce qu'elle ne s'en souvient plus, mais qu'elle pressent cette vie dans le proche futur. Quelques vers du fragment XVI, en effet, annoncent déjà cette unité sans rupture entre l'héroïne et le monde :

Que, sur toute la mer, sur mes pieds, qu'il [*ce jeune soleil*] est beau !
Tu viens !.. Je suis toujours celle que tu respirez,
Mon voile évaporé me fuit vers tes empires.. (vv.493-494)

Mais outre cette communion heureuse, le passage nous fait penser à la fumée de l'incinération par laquelle la Parque s'est fondue dans l'air (vv.397-405), souvenir qui reflète, selon nous, l'épisode de l'*Harmonieuse Moi* sous un aspect négatif. Qui plus est, les mots « *sur mes pieds* » liés au thème lumineux, se rattache aussi au fragment v (« *Si ce n'est, ô Splendeur, qu'à mes pieds l'ennemie, / Mon ombre!* » (vv.141-142)), ce qui introduit à la dérobee un ton mineur dans l'hommage *apparent* au soleil.

Rien n'a donc été résolu, même si la Parque constate la force vitale de son propre corps. Octave Nadal témoigne que Valéry a dit de *La Jeune Parque* : « *Un cercle [...] si j'avais pu, je l'aurais fermé.* » (p.93⁸). Il commente que Valéry « *n'a pu le fermer et l'on voit bien pourquoi : aucun schème ne peut enfermer la figure totale de la conscience et du monde.* ». Quoique le texte semble clore un cercle en invoquant à la fin le thème de l'*Harmonieuse Moi* qui était à l'origine, le mouvement ne s'arrête pas et tout va bientôt se déclencher, y compris la déchirure angoissante. Si on entend par « cycle fermé » celui qui prouve une stabilité harmonieuse des êtres, *La Jeune Parque* ne le présente jamais. Tout au contraire, il s'agit d'un cercle dynamique qui ne se ferme qu'avec un décalage : une *spirale* comme disait Pietra, ou un *éternel retour* où rien n'est achevé définitivement. « *Il faut donc s'attendre que la nuit retombe sur l'île de la jeune Parque, qui retrouvera ses mystères et ses problèmes ; on peut prévoir des retours offensifs de la conscience : et tout sera à recommencer.* »⁵².

Mais il faudrait en outre confirmer ce point d'après le texte lui-même. Il semble en effet que la description de la couche au début du fragment XVI n'ait pas jusqu'ici suffisamment attiré l'attention des commentateurs. Curieusement, tout se passe comme si les « *délicieux linceuls* » (v.465) qui gardaient la forme de la dormeuse étaient une *dépouille*⁵³ de la Parque-Serpent :

52. WALZER, *La Poésie de Valéry*, p.227. La même discussion est reprise par Robinson-Valéry (« *La Jeune Parque* : poème de l'adolescence ? », pp.53-4).

53. Voir le fragment déjà cité : une œuvre est pour Valéry « *une dépouille d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon* » (C, V, 88).

Ô forme de ma forme et la creuse chaleur
Que mes retours sur moi reconnaissent la leur

(vv. 471-472)

Elle vient de quitter sa peau, et commence déjà à la regarder. Du Serpent comme force vitale — celui qui a endormi et réveillé l'héroïne à son insu —, un autre Serpent se sépare comme conscience consciente, qui mêle au consentement à la puissance naturelle et au soleil une certaine réticence qui deviendra certainement un « *esprit sinistre et clair* » (v. 275) :

Alors, malgré moi même, il le faut, ô soleil
Que je l'adore, lui qui mes ombres pénètre..

Je te chéris, éclat qui semblais me connaître, (Première édition, vv. 508-510)

Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître, (Édition de 1942, vv. 508-510)

Comme bien des commentateurs l'ont déjà remarqué⁵⁴, l'hommage au soleil ne peut être complètement optimiste⁵⁵, puisque non seulement la Parque y consent « *malgré* » elle, comme le remarque Pietra (p. 416¹⁸), mais aussi elle commence, ici comme ailleurs, à discerner une forme circulaire de la conscience de soi dans l'éternel retour de la nature : le soleil en vient ici à « *connaître* » la Parque, et de surcroît, c'est dans la réflexion de l'héroïne (« *qui semblais me connaître* »). Le texte postérieur accentue cette nature cognitive du jour qui se réfléchit et se mélange ainsi à l'existence de la Parque (« *mon cœur où tu te viens connaître* »). La fin du poème nous fait donc pressentir un espace clos de miroirs d'où la conscience de soi ne pourra jamais sortir⁵⁶.

Nous avons remarqué l'absence de l'*Harmonieuse Moi* dans le reflet, porté sur les fragments XI-XIV, des souvenirs qu'a évoqués la Parque au premier Acte, et la structure symétrique *déformée* du poème en raison de ce manque. Cette unité absolue du sujet et du milieu n'apparaissait d'ailleurs que sous forme de souvenir,

54. IZAWA, pp. 215-6¹⁸; Shimizu, pp. 371-2⁵; et les autres commentaires que nous allons citer.

55. Excepté Hytier (pp. 38-9²³) et Bourjea (« Sang et soleil de la Parque — *La Jeune Parque* et l'Éternel Retour », pp. 142-5), qui semblent souscrire à cet avis.

56. Voir : LEVAILLANT, pp. 143-4¹⁴; BALLESTRA-PUECH, pp. 45-7²³.

et la Parque l'a prise même pour un "mensonge". L'*Harmonieuse Moi* n'a donc pas été *revécue*, même lors de sa première apparition, avec l'intensité qui caractérisait les évocations de la conscience pure et de la concupiscence. Cette harmonie reste toujours à l'origine inaccessible. D'après ce que nous avons vu, le poème en ajourne aussi l'avènement en dehors de l'histoire, c'est-à-dire dans la journée que le texte ne raconte pas. Ainsi, toute la structure de *La Jeune Parque* semble montrer l'impossibilité même de l'*Harmonieuse Moi* qui n'appartient jamais au présent vécu de la Parque, lequel se caractérise par une perpétuelle déchirure.

À cette absence relative de l'*Harmonieuse Moi*, vient s'ajouter celle de la *Mystérieuse Moi* qui, comme fonctionnement vital mystérieux, régit sommeil et réveil, et maintient la vie même pendant le délire mortel de la conscience de soi. Cette "Moi" n'apparaît pas entièrement, demeurant toujours à la profondeur insondable du corps, et la Parque n'arrive jamais à la comprendre complètement. À la différence de l'*Harmonieuse Moi* qui est mise aux deux points chronologiquement éloignés, passé et futur, cette "Mystérieuse" se situe au centre du poème (v. 325) servant de pivot à la structure symétrique en miroir. Elle constitue ainsi, symboliquement, le présent même de la Parque, sans être pourtant entièrement explicitée. Tout se passe comme si sa position centrale désignait le mystère du corps à la fois comme thème principal du poème et comme problème le plus crucial pour l'héroïne. La *Mystérieuse Moi* soutient la vie dans le présent même, mais virtuellement.

Nous comprenons ainsi qu'entre ces deux "Moi", harmonieuse et mystérieuse, demeurées toujours inaccessibles, ne cesse d'osciller l'héroïne qui est, comme dirait Pascal, un « milieu », irréductible à aucune entité stable. Ajoutons-y les deux moments du Serpent, être (desir, vie) et connaissance (conscience, intellect). L'*Harmonieuse Moi* est l'état où, comme dans le cas de la danse⁵⁷, être et connaître s'accordent jusqu'à ce que l'acte devienne automatique à travers des entraînements corporels. La *Mystérieuse Moi* montre, au contraire, qu'ils s'accordent à l'insu du sujet au plus profond de son corps, ou plus précisément, que l'être régularise les états corporels par ses fonctions homéostatiques en faveur de la connaissance.

57. Voir : « L'Âme et la danse » et « Philosophie de la danse ».

Mais, quand elle se réveille les larmes aux yeux, la Parque ne peut se contenter de son organisme caché qui contient à son insu les pensées conscientes. Elle s'interroge alors sur ce mystère du corps. À cette question, Valéry semble répondre par l'ensemble de *La Jeune Parque* que le corps reste toujours mystère, tout en contenant en lui cette question même. Le symbolisme du Serpent qui est à la fois conscience de soi et fonction vitale le montre bien. Cette "Réponse" ne peut certes être suffisante et reste toujours ambiguë pour la conscience qui questionne. Mais il est peut-être aussi vrai qu'il ne peut y en avoir d'autres. Pour Valéry qui s'accoutumait bien à la réflexologie et à la théorie motrice, la conscience n'est qu'un phénomène dérivé du fondement physiologique. Et puisque la conscience extrêmement lucide et son « ennui de vivre » n'en viennent à exister qu'au dernier moment de l'évolution où la conscience se sépare nettement du niveau physiologique et devient *autonome*, il est finalement évident que tout est contenu dans les processus physiologiques.

Et pourtant, la conscience ne disparaît pas et pose incessamment des questions. *La Jeune Parque* situe l'homme comme existence corporelle au croisement de ces deux axes opposés, *harmonie/mystère* et *être/connaître*, et en tant que texte, ne cesse de nous faire nous interroger sur le mystère de l'existence corporelle de l'homme, comme le demande la Parque aux hommes : « *Que seriez-vous, si vous n'étiez mystère ?* » (Æ, I, 164).

Peut-être dans cette perspective une réflexion personnelle serait-elle susceptible de s'ajouter à la discussion autour du titre mystérieux de *La Jeune Parque*. En relevant un certain embarras qui résulte de la divergence entre ce titre et les figures mythiques traditionnelles des trois Parques (Clotho qui file, Lachésis qui dévide et Atropos qui coupe le fil de la vie), bien des commentateurs (par exemple Hytier (p.10²³)) ont déjà remarqué que, mis au singulier, la Parque peut signifier le destin même de l'homme, comme l'indique Valéry lui-même dans « Le philosophe et *La Jeune Parque* » : « *Qui s'égare en soi-même aussitôt me retrouve* » (Æ, I, 165). Mais quel sens précisément doit-on retenir dans ce mot *destin* ? À quelques exceptions près⁵⁸, tous

58. Scarfe a avancé qu'il s'agit de « *la Parque latine* », en s'abstenant pourtant d'une application naïve à l'ensemble du poème (*The Art of Paul Valéry*, pp. 185-186, 240). Pietra, pour qui l'emploi du mot « *Parques* » au vers 358 montre « *un clin d'œil amusé du poète* » (p.459¹⁸, n.120) n'entre pas dans la glose de ce nom.

les commentateurs — de Lussy (p. 60², n. 49) et Shimizu (p. 266⁵), qui n'y voient qu'une faible allusion à la « *déesse de la mort* », à Sylvie Ballestra-Puech (pp. 25-8²³)⁵⁹, qui y trouve tout le réseau significatif d'un mythe gréco-romain — affirment chacun avec sa nuance particulière que le titre du poème concerne la tendance *mortelle* de l'homme. Il s'agit, comme le remarque Hytier (p. 12²³), soit au niveau intellectuel, de la conscience meurtrière que tous les hommes possèdent en eux-mêmes, soit au niveau biologique, comme le dit Bémol, du « *principe caché de leur vieillissement et de leur disparition prochaine* » (p. 15³³). Mais il nous semble que l'épithète *jeune* n'a pas été suffisamment prise en considération, interprétée seulement comme accusant la mortalité humaine par un contraste⁶⁰. Mais si, comme le dit Izawa (p. 15¹⁸), la « Parque » du titre concerne non pas la déesse qui régit la destinée, mais notre destin même, il n'y en a peut-être pas de meilleur que cet épithète qui le caractérise.

Car la *jeune Parque* — celle qui est jeune — n'atteint pas encore la fatalité absolue des trois Parques où le pur déterminisme domine, où leurs actes de filer, dévider et trancher ne concernent pas tant l'itinéraire que l'homme vit réellement au présent, qu'une vie représentée en quelque sorte comme achevée ou pouvant être déterminée d'entrée de jeu. On comprend ainsi que, même si le poème concerne ces trois Parques traditionnelles, elles restent toujours en dehors du monde vécu par l'héroïne. En effet, d'une part, situées hors du monde des vivants, les trois Parques peuvent symboliser la conscience froide qui discerne une identité absolue dans les phénomènes incessamment changeants du monde, comme le signale notamment le fragment VII. Mais d'autre part, il est bien possible qu'il s'agisse du principe de l'éternel retour qui régit toutes les reproductions vitales⁶¹, auxquelles reste étrangère notre héroïne qui est une existence consciente.

Tout à l'opposé de ces trois Parques, la *jeune Parque* se trouve au milieu des choses vécues, en ceci non seulement qu'elle est une existence entre le physiologique et la conscience, mais aussi qu'elle ne peut vivre que dans cet espace qui s'ouvre entre les deux formes d'accord de l'être et du connaître : l'*Harmonieuse*

59. Son commentaire sur la série des titres conçus pour le poème (*JPms*, III, n° 1) est révélateur.

60. Voir : BÉMOL, p. 15³³ ; Fabureau écrit que « *La jeune Parque offrirait [...]* l'image de notre destinée au printemps de la vie » (p. 134²³).

61. L'interprétation de Scarfe précédemment citée.

Moi, qui, comme automatisme idéalement adapté au monde, ne se réalise jamais dans le présent, et la *Mystérieuse Moi*, qui régit secrètement la vie à la profondeur de l'être. La *jeunesse* dont il s'agit apparaît précisément au croisement de ces deux axes principaux d'opposition du poème, *être/connaître* et *mystère/harmonie*. Car la Parque vit une existence qui ne s'absorbe pas dans la fatalité absolue, qu'elle soit intellectuelle ou biologique. En d'autres termes, elle assume une *vie ambiguë entre ou en deçà de ces deux formes de la destinée*, sans pouvoir réaliser dans le présent l'état harmonieux, ni pénétrer complètement dans son être pour savoir les secrets de son corps.

VIII. « UNE AUTOBIOGRAPHIE DANS LA FORME ». POÈME, POÈTE, POÏÉTIQUE.

Pour conclure ce chapitre, réexaminons l'assertion assez connue de Valéry autour de l'aspect *autobiographique* de *La Jeune Parque*, parce que cette réflexion nous permettra d'éclaircir les rapports entre les trois principaux termes du chapitre précédent : poème, poète et poïétique. Mais, pour un critique incisif tel que Valéry qui s'efforce de distinguer nettement « moi pur » et « personnalité » (l'ensemble des caractères particuliers objectivables), l'idée d'histoire de la vie pleine des événements personnels n'a évidemment aucune importance. En juin 1917, se demandant comment il a fait *La Jeune Parque*, Valéry précise au contraire que c'est de l'aspect *formel* qu'il s'agit : « *Que la forme de ce chant est une auto-biographie.* » (C, VI, 508).

Afin d'en entamer une nouvelle analyse, il serait nécessaire de citer plus amplement les deux lettres bien connues où Valéry parle de ce problème, parce que leur interprétation tentée jusqu'ici nous semble relativement imprécise à cause, peut-être, de la nature partielle de la citation :

[...] songe à l'immense durée qui sépare 1892 et 1913–1917, *et à ce qu'il m'a fallu pour construire le pont*, de rééducations et de solutions singulières. J'ajoute (sans grand rapport avec ce à quoi je l'ajoute) que j'ai trouvé après coup dans le poème fini quelque air d'...auto-biographie (intellectuelle, s'entend, et mis à part le morceau sur la Primavera qui a été improvisé en grande partie vers la fin).

Je sens bien que je n'ai allongé et disproportionné l'apostrophe au serpent que par le besoin de parler moi-même...

L'histoire technique de ce fragment est d'ailleurs des plus curieuses. Elle est aussi un raccourci de l'histoire de tout le poème, qui se résume par cette étrange loi : une fabrication artificielle qui a pris une sorte de développement naturel.

Ceci m'entraînerait trop loin. Ces remarques pourtant sont mon petit bénéfice...
(Lettre à Gide du 14 juin 1917 ; *Corr. G/V*, 448)

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

Mais c'est du langage que je suis parti — d'abord pour faire un morceau grand d'une page ; puis d'écart en écart, cela s'est enflé aux dimensions définitives. Croissance naturelle d'une fleur artificielle.

Je tiens que mon principal bénéfice est dans les remarques faites au cours de ce long travail. Vingt ans sans faire de vers, sans jamais s'y mettre, sans presque en lire !... Puis, ces problèmes revenus ; s'apercevoir qu'on ignore le métier ; que les petits poèmes d'antan escamotaient toutes les difficultés, taisaient ce qu'ils ne savaient pas dire ; usaient d'une langue enfantine.
(Lettre à André Fontainas de mai 1917 ; *Corr. Font/V*, 222)⁶²

Mises ainsi en parallèle, à la lumière des remarques que nous avons faites sur la poétique valéryenne, ces lettres se comprennent plus facilement sans qu'on ait recours à des suppositions extrinsèques. Retenons d'abord ce fait que Valéry avait une conscience très aiguë de l'incapacité dans laquelle il s'était trouvé jadis quand il était un jeune poète. Dès qu'il a commencé à retoucher ses « *poèmes d'antan* » dans le but de les rééditer, il s'est donné aussitôt une exigence extravagante de forme (voir la lettre à Lafont (*Æ*, I, 1636)) qui l'a amené à des corrections sans fin de ses anciens vers. Il est devenu ainsi un « milieu » entre un certain idéal poétique et une impuissance à soi de forger des vers satisfaisants. Tous les travaux de la composition consistent alors à « construire le pont » entre ces deux instances, représentées respectivement par les années 1892 et 1913–1917, autrement dit, à se construire comme poète conformément à son idéal poétique. Il devait devenir un versificateur compétent qui puisse composer des poèmes suffisamment élaborés, ce qui a fait que la composition et le devenir-poète allaient de pair.

62. Nous nous référons aussi au fac-similé de cette lettre qui se trouve à la fin du livre de Fontainas (*Stéphane Mallarmé à Paul Valéry. Notes d'un témoin. 1894–1922*).

Malgré la réserve qu'il a faite dans la lettre à Gide et qui nous paraît une mystification typiquement valéryenne, cette tentative de se construire pourrait s'appeler légitimement "*autobiographie intellectuelle*". La lettre à Fontainas éclaircit bien ce point : il s'agit de s'imposer « *des lois, des observances constantes* » que Valéry appelle « *véritable objet* » du poème, et de faire, sous ces contraintes, « *un exercice, et voulu, et repris, et travaillé* ». Nous avons déjà vu que l'idée d'exercice avait une affinité avec la théorie motrice et qu'elle concernait la construction à la fois corporelle et psychique du sujet, comme le montrait le thème de *Gladiator* qui implique la poésie et la danse tout à la fois. Ce que désigne l'idée d'« *autobiographie dans la forme* » relève sans équivoque de cette problématique qui consiste finalement en l'effort de se faire poète sous contraintes sévères de la composition⁶³. Un fragment postérieur des *Cahiers* l'explique bien : « *Le but ne soit pas de faire telle œuvre, mais de faire en soi-même celui qui fasse, puisse faire — cette œuvre.* » (C, XVIII, 29).

Les déterminatifs ajoutés au mot *autobiographie — intellectuelle et dans la forme* — devraient alors être pris dans le sens *poïétique*. La ligne de démarcation se trouve, ici comme ailleurs, entre le fonctionnel et le significatif, à savoir entre l'ensemble des fonctionnements psychophysiologiques et celui des expériences et incidents particuliers que ces premiers soutiennent et réalisent. Il est presque indéniable qu'en alléguant l'opposition *forme / fond*, Valéry a manifesté son intérêt bien connu pour le niveau *fonctionnel* du corps et de l'esprit qui servait de base, nous l'avons vu, à la fois aux réflexions portant sur l'acte poïétique et à celles des *Cahiers* menées dans la perspective de la théorie motrice. Le "fond" ne serait que ce que rend possible le fonctionnel, et par rapport à celui-ci, n'a qu'une valeur secondaire. Séparée de ce domaine qui constitue le véritable pouvoir du sujet, la « personnalité » ainsi que toutes ses composantes (expériences et événements personnels) ne se donnent qu'une signification accidentelle qui peut changer selon les situations. C'est pourquoi Valéry affirme qu'il n'y a dans le poème que des « *lieux communs* » sans y mettre (au moins en apparence) aucune importance.

Nous avons vu que la tentative volontaire de se faire poète (« *œuvre seulement de volonté* ») a amené Valéry plus ou moins

63. Et c'est pourquoi le fragment sur le printemps qui a été *improvisé* ne peut avoir un air d'autobiographie. Il faut qu'une certaine tension dure pendant un certain temps entre l'exigence idéale et l'état brut.

paradoxalement à un certain domaine d'*ambiguïté*. Partant « *du langage* », ou des contraintes prosodiques les plus exigeantes, notre poète a voulu créer les vers qui satisfassent à son souci de forme ; mais comme il était inévitable de recourir aux matériaux qui surgissaient en lui-même, c'est-à-dire des mots imparfaits qui ne se conformaient pas nécessairement à son idéal poétique, ses travaux de composition ont cessé d'être un acte complètement volontaire, pour devenir un certain processus ambigu de *genèse* où se réalisait « *de temps à autre* » (*Æ*, I, 1357) des correspondances heureuses entre l'exigence métrique et les mots accidentellement venus à l'esprit.

Comme il a été précédemment noté, Valéry compare cette genèse poétique à la production *naturelle* symbolisée entre autres par l'arbre. La poursuite du procédé conscient de création amène paradoxalement Valéry à constater la limite de la conscience et la nécessité d'attendre l'avènement des éléments dont il a besoin (*Æ*, I, 1353). Sans cette force naturelle et spontanée, le *poëin* ne pourrait réaliser aucune œuvre. Dans le cas de *La Jeune Parque*, il semble que Valéry se soit beaucoup étonné de la prolifération spontanée de son poème, dont la composition n'est tentée que sous des contraintes rigoureuses et qui, conçu d'abord comme « *un morceau grand d'une page* », « *s'est enflé* » jusqu'à 512 vers (« *Croissance naturelle d'une fleur artificielle* »). La lettre à Gide ne parle pas d'autre chose : « [...] *une fabrication artificielle qui a pris une sorte de développement naturel* ». D'ailleurs, on comprend ici clairement que les réflexions que Valéry a menées dans les *Cahiers* sont venues de ses propres expériences lors de la composition de *La Jeune Parque*. Les deux lettres parlent du « *bénéfice* » que lui ont apporté « *les remarques faites au cours de ce long travail* ». Ainsi, en ne s'en tenant pas aux simples témoignages de Valéry lui-même (pp. 61-2¹⁷), nous pouvons montrer par ses écrits que sa pensée théorique sur la poésie est étroitement liée à ses expériences en tant que poète.

Quoi qu'il en soit, d'après nos arguments, il est évident que l'interprétation bien connue de Fromilhague sur l'« *autobiographie dans la forme* » s'égaré dans la recherche de la solution. L'auteur essaie de rattacher à son schème de structure ABA | BAB que nous avons déjà examiné, la vie du poète Valéry qui, ayant quitté la poésie après la Nuit de Gênes, y est revenu en réhabilitant les puissances de la sensibilité : « *La nuit de sa Parque est l'homologue de sa nuit de Gênes* [...]». [§] *Le retour*

de son héroïne à la vie dans le Soleil figure son propre retour à la poésie [...]» (p.234⁴³)⁶⁴. Mais comme il l'affirme lui-même, ce n'est qu'une définition « historique » de l'autobiographie, même s'il tient compte de la structure formelle du poème (ABA | BAB). Il est curieux que cet éminent chercheur ne mentionne qu'allusivement le problème de *l'exercice*, alors que c'est précisément celui-ci qui doit être remis en considération.

En effet, l'« *autobiographie dans la forme* » ne se comprend que dans la problématique *poïétique*, parce qu'il s'agit de ce sujet qui s'efforce de *se faire poète* d'une manière fonctionnelle. Tous ses efforts et toutes ses expériences au cours des travaux laborieux de la composition constituent une « *autobiographie* » au niveau formel. De surcroît, cette « *autobiographie* » ne se voit dans l'œuvre achevée qu'aux yeux du lecteur attentif et persévérant, qui est parfois capable de pénétrer l'espace poïétique de l'auteur. Valéry l'a fait avec Racine, comme le montre ce passage très important de la même lettre à Fontainas :

Je n'ai apprécié Racine, (bien tard !) qu'en prenant conscience du mal qu'il a dû avoir et de la finesse dépensée à s'en tirer ! (*Corr. Font/V*, 223)

C'est presque dire que les yeux du créateur seuls peuvent apercevoir une autobiographie formelle dans l'œuvre⁶⁵.

Mais si on veut rattacher ce constat au “fond” de *La Jeune Parque*, il est peut-être permis de considérer que le déroulement du poème montre une certaine homologie avec l'itinéraire de la poïétique valéryenne : le déchirement exacerbé au premier Acte à cause de la conscience de soi de plus en plus intensifiée correspondrait à l'étape où le poète voulait composer ses poèmes avec le maximum de conscience en partant « *du langage* » et des contraintes les plus classiques ; le passage se fait ensuite de l'attitude volontariste au consentement à ce qui est spontané dans la composition, ce qui pourrait être rattaché à l'apparition de la

64. Shimizu présente à peu près la même discussion, en y ajoutant cette remarque que le retour du refoulé et le conflit ainsi suscité entre les deux *Moi* a fait avancer, non sans difficultés qu'ils causaient, la rédaction de *La Jeune Parque*, ce qui rend le poème autobiographique (pp.267–83⁵). Il nous semble que Fromilhague et Shimizu s'écartent ainsi tous les deux du problème de l'« *autobiographie DANS LA FORME* », puisque ce qu'ils présentent ne concernent que l'histoire d'une vie constituée d'expériences particulières.

65. Voir aussi : « *Ma conviction était que personne ne le lirait. C'était entre 14 et 17!* » (C, XXIV, 117).

Mystérieuse Moi qui régit les processus physiologiques en faveur du sujet conscient. L'analogie ne lie pas le contenu du poème à l'histoire personnelle de Valéry, mais — dans le domaine fonctionnel et poétique — à l'ensemble de ses efforts et de ses expériences pour se construire comme poète à travers divers exercices.

À quoi il faut encore ajouter que le statut de l'héroïne, déterminé comme « milieu » dans la structure du poème, montre une certaine affinité avec celui de l'Ego scriptor. Car, comme la Parque se trouve entre l'*être* et la *connaissance* sans être jamais identifiée complètement à aucun des deux, le poète a pour tâche d'unifier, quoique provisoirement, ces deux instances sans qu'il puisse se contenter d'une méthode purement consciente (parce que l'unité ne se réalise pas sans aide de la « nature » en lui), ou se livrer de fond en comble, comme les Surréalistes, aux mouvements de la spontanéité (parce qu'une telle orientation lui fait quitter la problématique de la genèse du sujet à travers l'exercice, à savoir, celle qui constitue l'essence même de la pensée valéryenne).

Ainsi, le « fond » du poème — la situation ambiguë de la Parque — indique par une certaine analogie l'autobiographie formelle du poète. Si, dans ce contexte, Valéry pense entre autres au thème du Serpent en disant qu'il n'a « *allongé et disproportionné l'apostrophe au serpent que par le besoin de parler [lui]-même* », cela doit donc être considéré dans ces deux dimensions. D'abord, comme l'a remarqué Lussy, l'apostrophe au serpent (vv. 50-97) a commencé à se développer à partir du neuvième état (a) « *rapidement et avec aisance* » (p. 104²)⁶⁶, ce qui paraissait aux yeux de Valéry comme un cas typique de sa création poétique qui va des contraintes linguistiques au développement *naturel* et *spontané*. C'était d'ailleurs la démarche même de la rédaction de *La Jeune Parque* qui avait été conçue d'abord simplement comme « *une pièce de 30 à 40 vers* » (LQ, 123). Mais la raison pour laquelle le poète a pensé notamment au Serpent, consisterait aussi dans ceci qu'il symbolise parfaitement l'Ego scriptor : en effet, le Serpent est une existence de dualité irréductible, assumant, comme le poète, l'être et le connaître tout à la fois, et tantôt radicalise et intensifie leur opposition, tantôt réalise, quoique momentanément,

66. Voir aussi p. 112². Après une esquisse cursive de quelques vers principaux au f° 120 (JPms, I), cette partie semble avoir aussitôt pris sa forme plus ou moins définitive au f° 122.

une unité mystérieuse entre eux en faveur du sujet, comme à la fin du poème.

Le processus de composition et le “fond” du poème impliquent ainsi tous les deux le sujet qui tente de se faire poète dans cet espace génétique ambigu s’ouvrant entre l’être et le connaître.

L’« *autobiographie dans la forme* » ainsi comprise éclaircira par surcroît un passage important de la lettre à Fontainas, qui semble jusqu’à présent n’avoir attiré aucune attention : « *Ma vraie pensée n’est pas adaptable au vers.* ». L’interprétation qui repose sur les événements « historiques » de la vie de Valéry (Nuit de Gênes, abandon et reprise de la poésie) se montre ici comme ailleurs en défaut, puisque ces événements pourraient être racontés dans un poème. À notre sens, il est tout à fait naturel que la « *vraie pensée* » de Valéry autour de la poïétique « *n’est pas adaptable au vers* », non pas parce que le vers est incapable d’exprimer toutes les choses, mais que le processus génétique du poète qui s’efforce de se construire n’appartient pas au niveau de la *représentation*, et par conséquent, ne peut jamais être explicité — tout comme on ne sait expliquer comment en réalité on danse. Un fragment postérieur des *Cahiers* semble y jeter une lumière :

La J[eune] Parque qui n’a, à proprement parler, de sujet, dérive de l’intention de définir ou désigner une connaissance de l’être vivant qu’il ne suffit pas de — reconnaître, mais qu’il faut apprendre. (C, XXIV, 117)

Les thèmes de *Gladiator*, de l’exercice et du *poïein* montrent l’intérêt pris par Valéry à la dimension *pratique* où s’exécutent les actes — dimension qu’on ne peut qu’« *apprendre* », incapable de la représenter complètement.

Il est maintenant clair que le poème de *La Jeune Parque*, l’acte de composition du poète et la théorie poïétique sont étroitement liés. Les expériences de Valéry au cours de longs travaux, à savoir, les divers exercices et tâtonnements dans cet espace génétique ambigu où le sujet s’efforce de se faire poète, constituent précisément le noyau du Valéry poète-penseur. Le poème n’en est qu’une concrétisation en 512 vers et sa pensée théorique sur la poésie n’est qu’un résultat de la réflexion sur sa propre activité poïétique. Tout se ramène ainsi à ce labeur douloureux de plus de quatre ans qui consiste à se faire poète et qui nous permet par là d’appeler le poème « *une autobiographie dans la forme* ».

Mais afin de la discerner dans le texte, ce qui n’est d’ailleurs

pas facile du tout, il faudrait s'assimiler plus ou moins, comme le disait Valéry de Racine, à l'espace génétique du *scriptor* et revivre ses difficultés vécues lors de la composition. Tout comme l'affirme Valéry lui-même : « *Il faut regarder les livres par-dessus l'épaule de l'auteur.* » (C, IV, 368 ; *Œ*, II, 626).