

# Scientific Perspectives, Humanities and Research

## Perspectives scientifiques, sciences humaines et recherche

### L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2)

Paul Valéry et Stephen Crane — Retombées et possibles d'une traduction inachevée II

Robert Pickering

Les enjeux d'une traduction « présente-absente » : l'« Entre-deux » de la réalité des documents et de leurs possibles interprétatifs.

Les traces dont nous disposons indiquent qu'une dynamique originaire de la « traduction » de Crane n'est pas à chercher chez Valéry sous une forme organisée et élaborée. Il n'empêche qu'elle est, d'une manière paradoxale, presque omniprésente dans la réflexion valéryenne des années 1890. Elle se révèle dans les interfaces mises en place entre des lieux d'écriture et d'invention apparemment distincts les uns des autres, mais en fait reliés par des soubassements concomitants. Il importe ainsi de signaler la présence de *ce qui n'a pas été fait*, ou matérialisé – mais que l'on sent situé juste en-dessous de la surface – tout autant que des fragments et des allusions à ce qui a été effectué, ou qui serait susceptible de l'être. Au travers de l'effervescence intellectuelle dont ces documents divers sont empreints, nous suivons une trajectoire faite de bribes, d'entrelacs, de tâtonnements, de renvois et d'échos, qui s'annoncent de chantier en chantier, repérables sous la forme d'autant de « tentations ». Aussi n'est-il pas surprenant de voir Valéry entamer vers 1897 un grand cahier portant le titre « *Tabulae meae Tentationum* ». Ce cahier est parcouru de reflets qui reprennent des chantiers déjà amorcés, autant de creusets d'énergies créatrices dont il est la référence explicite.

Comme nous l'avons vu, il demeure que ces « tentations » tendent peu ou prou à brouiller le jeu d'une entreprise qui se voudrait raisonnée, portant l'empreinte de « l'hostinato rigore » vincien (CE, I, 1155) – qui serait attentive aux contraintes, aux conventions et à la rigueur que ces dernières insufflent à la

conscience créatrice. En 1921, Valéry réaffirme que la voie vers une « poésie pure » doit faire la part d'inévitables contraintes et obéir à des exigences de nature « sacrificielle » – celles-ci portant également sur la *traduction* dont la « poésie française classique » est redevable<sup>27</sup>. Cette démarche n'exclut pourtant pas l'écoute réceptrice de l'aléatoire. Le potentiel créateur issu de la « trouvaille », dont malgré tout Valéry ne sous-estime pas l'importance, tenant de l'accidentel, est mis en relief par Jean-Marc Houpert dans le contexte poétique : « les accidents de l'être<sup>28</sup> » n'en assurent pas moins un rôle crucial dans la mise en place d'une cohérence « dialogique » certaine.

Dans ces échappées chez Valéry, dont J.-M. Houpert nous rappelle la plénitude d'attrait, l'aléatoire, ne pouvant être proscrit, se profile dans une vaste gamme de résonances possibles. En 1896, le cahier « *Self-book* », contemporain de la rédaction de l'essai *La Conquête allemande*, énonce les termes d'un dilemme à grande portée, dont entre autres ceux du contexte militaire : « Quand on ne sait pas ce qu'on va devoir faire. Le régiment qui marche [...] etc. » (C, I, 94/CI, 175) Le recours au pronom indéfini « on » masque quelque peu la direction prédominante de la réflexion, celle de l'approfondissement très ciblé du « Moi » – recherche rendue d'autant plus problématique qu'elle implique le dédoublement, dont Valéry pressent toute la complexité. À la difficulté induite par le besoin de connaître les ressorts de la connaissance de soi s'ajoute le manque d'une procédure, d'une démarche à suivre. Une observation inachevée semble désigner le piège d'une réflexivité qui se voudrait exploratrice, mais qui ne ferait que tourner en rond sans aboutir : « Lorsque la pensée parle d'elle-même, se pense, se désigne, se cherche. » (C, I, 89/CI, 169)

C'est dans ce contexte que la portée hypothétique de l'énoncé impératif « Faire comme si on savait » (*Ibid.*, 168) assume une signification particulière. La forme de ce propos attire l'attention, sensiblement différente de celle de la remarque inachevée précitée dont la réflexivité est la dominante structurelle. Dans la première occurrence, le composé verbal « Faire comme si on savait » propose fermement dès le début une action à engager – pour ensuite véhiculer une proposition seulement possible à partir de laquelle la démarche initiale pourrait, ou ne pourrait pas, devenir réellement envisageable. Le processus énonciatif esquisse une situation en une unité de phrase complète, mais il se perd par la suite dans l'indifférenciation de scénarii d'application (la locution adverbiale « [...] etc. », *Id.*, 175).

En partant de ces préalables, la cohérence d'une traduction dont nous ne disposons que de l'amorce peut toutefois être saisie. Trois hypothèses, soulevées par l'action de la charpente triangulaire « article », « préface » et/ou « traduction », ce creuset d'énergies créatrices d'où nous sommes partis – comprenant tout ce qui le précède, entoure, et prolonge – s'imposent comme des paramètres d'approche et d'angle de vision :

Première hypothèse : l'« article » qui aurait été consacré au *Red Badge of Courage* serait à repérer dans le contenu de l'essai *La Conquête allemande* – appartenance essentielle, qui est à l'œuvre chez les deux écrivains, fondée sur une volonté de proscrire le hasard pour, à la fin, le réhabiliter ;

Deuxième hypothèse : le projet de « préfacier » le roman se trouverait en filigrane dans le texte intitulé « Éducation et Instruction des Troupes... » – cette dernière proposant « d'exprimer la suite des événements d'une guerre, par les changements de l'unique idée de l'ennemi dans un des témoins [...] » (CE, II, 1447) Ce projet s'identifie de très près à la ligne directrice que Crane a voulu mettre en œuvre dans son roman, celle d'« un portrait psychologique

de la peur<sup>29</sup> ». « L'idée de l'ennemi » telle que le soldat Fleming peut la constituer figure à plusieurs reprises dans le roman – que ce soit par les opinions recueillies auprès de ses camarades ou par le contact direct lors de quelques moments fugaces de « fraternisation » avec l'ennemi. En effet, les opinions d'autrui et un échange direct de propos avec un soldat du camp adverse interviennent tôt. Fleming, en faction, s'entretient brièvement avec un ennemi assurant la même fonction ; l'échange relève d'une camaraderie inattendue, proche d'une complicité, et reviendra sous la forme de souvenir. À sa première occurrence le rapport établi avec les adversaires Confédérés est entièrement appréciatif – le respect dû à l'autre est réciproque :

Une nuit qu'il se trouvait de garde, notre adolescent put converser d'une rive à l'autre avec l'un d'eux : c'était un individu un peu dégouliné qui crachait habilement entre ses deux souliers et qui semblait muni d'une forte dose de naïve et calme assurance. Personnellement, il [le soldat Confédéré] plut à son adversaire [Fleming].

'Yank ! opina-t-il, tu m'as l'air d'un bon type.

Ce jugement [...] avait, pour un instant, inspiré au jeune homme le regret de la guerre<sup>30</sup>. (*V-G/D*, 28-29)

Plus loin (chapitre XX), l'accalmie d'une fraternisation est balayée par un face à face violent avec l'ennemi, la « reconnaissance » de l'autre changeant abruptement de nature : « [les soldats ennemis] étaient si près qu'on distinguait les traits de leurs visages, et qu'on reconnaissait les types divers de leurs physiologies<sup>31</sup>. » (*Trad. V-GD*, 187) Lue à la lumière de ces impressions et prises de contact variables, la réflexion de Crane et celle de Valéry épousent des tracés étonnamment contigus.

Troisième hypothèse : qu'en est-il alors de la « traduction » par Valéry du roman de Crane ? Où repérer ce qu'elle aurait pu être ?

Les vecteurs dialogiques de l'« Entre-deux », suivant les variations de leur mise en écriture, invitent à envisager une dimension plurielle d'intellection et de créativité. En effet, située bien au-delà des seuls feuillets manuscrits dont nous disposons, la « traduction » se lirait au travers de la convergence et des interconnexions de *tous les éléments qui gravitent autour des notes de lecture consacrées au roman*. Certains projets sont réalisés ; d'autres restent dans les coulisses, en sourdine, autant d'ombres de ce qu'ils auraient pu devenir. Parmi de tels projets virtuels, un « Art de Penser » coordinateur, livre « [...] qui n'a réellement jamais été écrit » (CE, I, 987) et dont la complexité défie la réalisation, est à mettre en relief. Quel en serait le statut ? Valéry semble le concevoir sous forme de matrice – une nébuleuse des opérations de la pensée, animée comme il l'exprime ailleurs à propos de Descartes, par « [...] ces voies abstraites qui s'écartent parfois si étrangement vers les profondeurs de notre possible [...] » (*Id.*, 797). La traduction serait l'une de leurs composantes essentielles : creuset d'ombres latentes, elle serait le clair-obscur qui rayonne de perspectives tout en écarts et divergences, informés de tout ce qu'un jeu d'ombres peut découvrir – c'est-à-dire des *traces*, des présences cachées quoique entraperçues. Cette direction de la réflexion sera toujours remise sur les chantiers de l'activité créatrice, car elle relève de l'axe majeur d'une *Ars Magna* entrevue comme rédaction virtuelle à la fin de la « Conquête allemande ». La réflexion que Valéry y développe s'organise autour d'une logique aux composantes curieusement atténuées : une méthode toute-puissante, conduite rigoureusement à l'extrême de son application possible, déboucherait sur « le triomphe définitif de toute la médiocrité terrestre » (CE, I, 987). Prôner et craindre : les deux orientations alimentent des tensions diverses dont une méthode implacablement conduite serait une faille majeure.

Ces orientations conflictuelles informent l'« ombre d'une traduction » par Valéry de Crane, et restent fidèles à quatre thématiques centrales du roman :

Première thématique : la recherche du « Moi » se focalise sur les rapports tantôt harmonieux tantôt conflictuels que l'« Esprit » entretient avec le « Corps » et le « Monde » (c'est la structuration du vivant que Valéry désignera plus tard dans les Cahiers sous le sigle « CEM », mais qui est déjà présente dès les années 1890 sous la forme de l'analyse « Demande-Réponse »). De même, au plus fort de la bataille, Henry Fleming peine à reconnaître les gestes, sensations et formes de son propre corps – une distance troublante ayant abruptement fait irruption dans son « être », devenu un « être-là » chosifié :

[...] les nerfs de son cou palpaient d'une faiblesse fébrile et les muscles des bras étaient comme engourdis ; ses mains aussi lui semblaient enflées et gauches, comme enfoncées dans de gros gants invisibles. Ses genoux se dérobaient sous son poids<sup>32</sup>. (*V-G/D*, 76-77)

Deuxième thématique : un certain « en-deçà » de la connaissance est à faire ressortir, aux termes duquel la volonté de « connaître » risque de ne déboucher que sur le naufrage de ses propres aspirations. C'est la fin de *L'Ange*, « *Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre* » (CE, I, 206) – « comprendre » étant ici à saisir dans ses deux sens, d'intellection et d'inclusion. De même, le soldat Fleming de Crane n'arrivera pas à connaître le fond des valeurs et des codes d'honneur exigés en matière de conduite militaire, notamment sous le feu. La variabilité de son comportement « lâche » ou « héroïque » exige une évaluation corrosive qui change de polarités suivant les vicissitudes du vécu, liée aux tours et aux détours d'une auto-interrogation qui n'aboutit pas.

Une troisième thématique se décline autour de tout ce qu'il y a de dérangeant quand le Moi se retrouve à l'occasion directement confronté à ses limites. C'est

l'impasse paradoxale qui risque de se déclarer dans le dédoublement d'une pensée certes centralisée mais laissée en suspens, prise dans l'amplification incontrôlable de ses propres opérations (le début d'*Agathe*), « Plus je pense, plus je pense », *Œ*, II, 1388). C'est aussi la prise de conscience déstabilisante qui peut quelquefois perler dans un Moi mis sans ménagement face à lui-même : « ces cahiers sont mon vice [...] des contre-œuvres, des contre-fini » (C, XX, 678/C1, 13-14) – « vice » entendu de façon paradoxale, dans un sens qui dépasse une perspective de défaut, d'inadéquation et de désarroi, en incorporant celle d'impulsion en avant... Au cœur de l'intellection, ce « Pouvoir » tout en virtualité d'attraction, « [...] *tout ce que je n'ai pas fait* » (C, XXV, 618-619/C2, 688-690) comme Valéry le désigne dans une auto-évaluation clé ne fait toutefois pas naufrage, comme à travers l'énonciation fragmentée du « Coup de dés... » mallarméen. Il rôde plutôt sous la forme d'une « présence-absence » précaire, fantôme d'un « Entre-deux » toujours à l'œuvre mais par intermittences imprévisibles, exposée au questionnement débilitant tapi dans les recoins de son parcours.

À la différence des lignes de fuite thématiques précédentes, qui sont développées sous le signe de la carence, une quatrième thématique développe l'inverse. C'est celle que Valéry discerne dans l'expérience sensorielle, et qu'il désigne comme une polyvalence « harmonique<sup>33</sup> ». Même la musique peut s'y faire entendre en filigrane : c'est la « Symphonie navale » qui vient s'adjoindre à une « Esthétique navale », et toutes deux sont présentes dès le « Pré-cahier ». Le volet « symphonique » renvoie dans les notes de Valéry sur Crane à un commentaire sibyllin, celui du projet de « faire une bataille mécanique et vivante et traiter par octaves » (C, I, 80/C1, 222). En effet, l'impératif orchestral, contextualisé sous forme de bataille, n'est pas limité aux ambitions immanentes valéryennes : il trouve dans le style de Crane une correspondance frappante. Pour ce dernier, la musique naît dans la douleur, issue d'une terrible souffrance ; une phrase entière est consacrée à

cette conjonction de la musique et des retombées de la destruction :

Many of the men were making low-toned noises (i) | with their mouths, (ii) | and these subdued cheers, (iii) | snarls, (iv) | imprecations, (v) | prayers, (vi) | made a wild, (vii) | barbaric song (viii) | that went as an undercurrent of sound, (ix) | strange (x) | and chant-like (xi) | with the resounding chords (xii) | of the war march. (xiii) | (*RBC*, chap. V, 45)

Les subdivisions en unités structurelles de ce passage-clé réalisent l'intention parallèle chez Valéry de « traiter par octaves » son projet similaire. La phrase accumule des substantifs dont la résonance vocalique et phonétique brasse une gamme étendue de variations. De plus, l'addition de l'ensemble des touches, blanches et noires, de l'octave diatonique égale treize « degrés ». Le recours à « l'octave » se trouve ainsi doublement justifié. D'un côté, l'« octave » renvoie dans un contexte militaire (artillerie) à des gradations d'échelle, à la localisation et au pointage d'une cible donnée ; le terme implique aussi le déplacement d'ensembles sur une grande échelle, sens qui a partie liée avec le déroulement d'une bataille. De l'autre côté, un possible « traitement en octaves » s'exprime à travers la structure même de cette phrase, qui se décline en treize locutions coordonnées (substantives, adjectives et adverbiales), pour décrire le crescendo sonore de la souffrance, transformé en sinistre choral.

Aussi la problématisation qui découle d'une volonté impérative de revoir le réel – avec tout ce que cette révision comporte de renouvellement langagier, de « manières de voir », de rééducation des sens et plus généralement de l'intellection – est-elle à l'œuvre non seulement au niveau de correspondances entre Crane et Valéry, mais aussi à celui de transferts inter-génériques possibles. Les interférences poétiques et musicales relèvent d'une gamme de variations, véhiculées par la matrice qu'est le roman. Elles brassent aussi un registre visuel, d'application potentiellement cinématographique, allant de l'obscurité à la clarté vive.

Le cinéaste américain John Huston a fort bien intégré cette extension du roman dans son film éponyme (1951, Metro Goldwyn Mayer). Une saisie incomplète, brouillée du réel, est interprétée par le jeu de contrastes et la gestion des « fondus » en clair-obscur, des contre-jours et des points de fuite difficiles à repérer, que permet le recours à des dégradés en noir et blanc. Le début du film joue sur une perception captée à la fois comme proche (la « rouge lueur » qui se détache de l'obscurité par les feux du camp adverse) et comme distante (l'éloignement des rives de la rivière Rappahannock, près de Chancellorsville, qui figure à la fin du premier paragraphe du roman).

Outre le dialogue clarté-obscurité ou l'utilisation de contre-jours que permet le tournage en noir et blanc, on est frappé par la nouveauté de prises de vue toujours exploitées plus d'un demi-siècle plus tard. C'est notamment le cas des effets physiques occasionnés par des détonations : le rythme ralentit et le personnage, désorienté et chancelant, est esquissé dans un état proche de la psychose traumatique. On relève aussi des points de fuite souvent irrésolus, fréquemment fondus dans l'obscurité des combats, ou bien déviant en diagonale à droite ou à gauche, non clarifiés – technique qui comprend implicitement l'observateur qui, comme les soldats, peine à distinguer des formes reconnaissables dans la masse. La fumée des explosions et de la poussière crée des restrictions du champ visuel ; tout se passe comme si le spectateur partageait l'expérience vive des soldats, soumise aux aléas et à l'incompréhension des événements. Il en va de même des gros plans, ou bien des nuances richement exploitées du clair-obscur : toute la gamme des gris (légers, brumeux par la fumée et la poussière, foncés par l'ombre et la forme des arbres) est exploitée. La perception tend à fonctionner par impressions, des flashes, surtout lors de scènes d'action. Un paragraphe entier vers la fin du chapitre V commence par des désignations de direction. Celles-ci s'atténuent progressivement ; elles s'orientent à la fin vers la seule suggestion de ce qui est en train d'avoir lieu. Moyennant ces techniques la richesse potentielle du texte vers l'image a

été saisie et intégrée par Huston : à l'approche de l'ennemi tel détail est accusé, pour ensuite brasser toute la ligne des soldats unionistes en attente de l'assaut confédéré. Avec la fusillade qui éclate, le point de vue se perd dans la confusion et le choc de la mêlée. Le mouvement de l'écriture est étroitement respecté ; par une économie typique de moyens, Crane fait coïncider cet engrenage triple aux trois phrases qui structurent le paragraphe :

Sur la droite et sur la gauche s'apercevaient les bandes sombres d'autres unités. Au loin, à l'avant, on croyait découvrir des masses plus légères s'avancant en pointe hors de la forêt. Elles évoquaient l'idée d'innombrables milliers<sup>34</sup>. (*V-G/D*, 72)

Dans d'autres séquences, Huston capte « en direct » le feu de l'action, moyennant un réalisme des plus vifs, l'une des facettes très novatrices du film dont la fidélité à la texture stylistique du roman est marquante. Le meilleur commentaire que l'on puisse avoir de ces techniques cinématographiques vient de Crane lui-même. Un paragraphe est consacré au tumulte très violent du premier face-à-face des forces unionistes et confédérées, et enchaîne avec les effets physiques subis par le soldat Fleming (notamment la manière dont les parties du corps deviennent étranges, éloignées de la perception que l'on peut en avoir). Le personnage et les hommes se dissolvent, cédant la place à des perceptions sonores et visuelles dans lesquelles il n'y a que les couleurs qui soient explicitées. Il est par ailleurs significatif que la précision descriptive, rendue incertaine et incomplète, est parfois voilée, notamment par l'intrusion de similitudes irrésolues. Celles-ci véhiculent soit la dualité (« La fusillade [...] se développa comme une déchirure dans les deux sens »), soit un « fil-trage » de données saturantes qui ne sauraient être captées que par la sélection, au détriment de la totalité (« [...] les nappes de fumée [...], rejetées vers le rang, s'y filtraient comme à travers une grille ») :

[...] La fusillade éclatant soudain au centre de la ligne se développa comme



une déchirure dans les deux sens. La couche horizontale de la flamme se résolvaient en grandes nappes de fumée qui tombaient et rebondissaient sur la brise, près de terre, et puis, rejetées vers le rang, s’y filtraient comme à travers une grille. Ces nuages se teintaient en ocre aux rayons du soleil, puis dans l’ombre ils se coloraient d’un bleu triste. Le drapeau disparaissait parfois dans cette masse vaporeuse, mais le plus souvent il la dominait, resplendissant<sup>35</sup>. (TRAD V-G/D, 76-77)

Si Crane ne se départit pas de repères directionnels, le point de vue verse rapidement dans l’indifférenciation, en étroit accord avec la perception partielle des protagonistes. La scène ne peut être aperçue qu’en formes déchirées, d’ailleurs perceptibles uniquement en termes de mouvement et de couleur, dont le point d’origine reste voilé. Par le choix d’un verbe final plutôt orienté vers la précision, la dernière phrase semble résoudre et résorber cette opacité. Crane adhère toutefois à une vision non pas omnisciente mais atténuée : si la bannière du régiment peut « resplendir » elle reste dépourvue de couleurs et de marques clairement identifiables. Car les couleurs aperçues donnent le change : la couleur bleu n’est pas l’exclusive de l’armée de l’Union ; elle fait partie, avec le rouge et le blanc, du drapeau des Confédérés, caractérisé par ses bandes diagonales. Du seul point de vue de la couleur il ne saurait ainsi être immédiatement identifié avec le seul drapeau unioniste (portant les mêmes couleurs, mais disposées différemment). Ce d’autant que le contexte global est marqué par la confusion – en pleine bataille la configuration précise d’étoiles et de lignes horizontales ou transversales deviendrait pour le moins problématique. La teneur sémantique du paragraphe va dans ce sens : la seule « résolution » possible de telle impression instantanée se démarque par de « grandes nappes de fumée », suivant les méandres de leur « filtrage », autant de « nuages » qui constituent une « masse vaporeuse » imprécise. Quand il y a différenciation du coloris les vecteurs dialogiques du récit (« soleil »/« ombre »,

« ocre »/« bleu ») empruntent la voie de la dévalorisation : « Ces nuages se teintaient en ocre aux rayons du soleil, puis dans l’ombre ils se coloraient d’un bleu triste. »

Conclure à une vision émiétée, disparate chez le Valéry lecteur du *Red Badge of Courage* serait méconnaître une logique de la création qui est à l’œuvre au travers de cet éventail de documents, et qui ne trouve rien de « hors sujet » dans ses ressorts de base – un « sujet » donné étant la source de multiples développements apparemment indépendants, mais en réalité alimentés par des dénominateurs communs. La perception créatrice adhère ainsi aux paramètres définitoires de l’« Entre-deux » : suivant les rapports engendrés par l’interface de volets dialogiques, un élément d’appartenance douteuse, « hors sujet », peut faire irruption à tout moment dans le cours normalement concentré de la conscience. La lecture du roman est susceptible par exemple de réveiller chez Valéry un surgissement de ressorts poétiques, que l’on minimiserait trop vite aux seuls effets du hasard – quoique celui-ci soit largement réhabilité comme nous l’avons vu. En 1897, dans une lettre à Vielé-Griffin, relançant le projet de traduction, Valéry fait allusion à l’irruption d’un fragment rémanent qui peut emprunter la voie de l’« imaginaire » poétique, et réveiller « [...] tout ce qui me reste de la mer, et du vent. Ceci est si fort que l’autre jour je me trouvai avoir écrit quatre vers<sup>36</sup> !! ».

Ce genre de « tentation » offerte à la conscience créatrice chez Valéry n’est pas éphémère, sans lendemain dans les modulations et les phases de la conscience créatrice. Notre lecture de ces documents doit tenir compte de la variabilité et de la mouvance qui irriguent une grande diversité de réflexions, comme de perceptions brièvement ressenties dans l’illumination fugace de leur passage. Quelque fuyantes qu’elles soient lors de leur passage elles n’en sont pas moins intensément vécues – elles restent surtout susceptibles de s’ouvrir à des traitements plus poussés de leur virtualité possible. En effet, les feuillets traduits et les notes de lecture servent de plaque tournante thématique qui nous invite à emprunter plusieurs

voies d’analyse, issues de leur contenu mais agissant bien au-delà de cette seule focalisation. Aspect capital, les notes prises par Valéry sondent l’ensemble de l’expérience du soldat Fleming ; répondant à des « foyers » de réflexion, elles nous invitent à revoir nos propres stratégies d’analyse et de réflexion. L’enjeu identitaire qu’elles font ressortir signale l’importance d’une rééducation visant notre « manière de voir » – dynamique primordiale qui alimente l’une des démarches les plus fondatrices de l’*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, publiée seulement un an (1894) avant le roman de Crane. Éviter d’« admirer confusément » (CE, I, 1153) le génie vincien, se représenter « un homme ordinaire » (*Ibid.*), prendre du recul pour trouver les « relations [...] entre des choses dont nous échappe la loi de la continuité » (*Id.*, 1160), tenter de repérer sa voie « [...] dans la brume de mots et d’épithètes considérables, propices à l’inconsistance de la pensée » (*Id.*, 1175) : selon Valéry, Léonard de Vinci dresse une feuille de route dont la teneur dépasse de loin le quelconque de « “[...] ce qui est donné” » (*Id.*, 1170), contre lequel bute trop souvent le regard. Mais le cheminement de la pensée chez Valéry reste variable, naviguant entre des amers sujets à la modification avec le passage du temps. La remarque « Penser consiste [...] à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons plus ou moins bien » (*Id.*, 1171) appelle en 1919<sup>37</sup> une note marginale de haute importance : « Encore l’inégalité. / Le passage du moins au plus est spontané. Le passage du plus au moins est réfléchi, rare, – effort contre l’accoutumance et l’apparence de compréhension. » Ressaisir, réapprendre, réévaluer et reformuler : ce sont autant de ressorts qui jalonnent le cheminement d’une quête ambitionnant d’arriver à « La conscience des opérations de la pensée [...] » (*Id.*, 1161), de connaître la Connaissance.

Aussi le projet lancé par Valéry de traiter le roman de Crane par « chapitres<sup>38</sup> » (CI, 220/C, I, 79) et par « thèmes distincts » (*Ibid.*, 221/*Ibid.*, I, 80) dresse-t-il un parallèle aux contours étonnamment riches de réverbérations interprétatives. Tout se passe comme si

Valéry incorporait le retentissement des axes majeurs chez Crane dans la structuration et le traitement de sa réflexion. On assiste à la mise en place de multiples trajectoires conjuguées : les pivots analytiques de la démarche valéryenne, et les orientations dominantes de ses idées, trouvent dans l’ouvrage de Crane un tremplin vers leur propre devenir. Dans *The Red Badge of Courage* les maîtres-mots d’« héroïsme » et de « lâcheté », du rapport entre le soldat et l’unité militaire à laquelle il appartient – composantes fondamentales qui travaillent la conscience du jeune soldat Fleming, pris entre des élans d’enthousiasme et des arrière-pensées voilées d’incertitude –, éveillent chez Valéry une réponse informée de correspondances très suggestives. Les images d’« héroïsme » ou de « lâcheté » auxquelles le Fleming du *Red Badge* revient souvent gravitent autour d’une énonciation commune, celle de l’hypothèse. C’est l’une des formes les plus valorisées de la réflexion chez Valéry, dont le principe de « Faire comme si on savait » pose les jalons d’idées perçues à la fois comme distantes et pourtant saisissables. En 1894, la fécondité du modèle de Léonard de Vinci avait déjà été saluée – « [...] le poète de l’hypothèse, l’édificateur de matériaux analytiques » (CE, I, 1180).

Cette proximité de l’interface Valéry/Crane est d’autant plus remarquable que l’action réflexive du « re- » est présente dans le regard posé par les deux écrivains sur le Moi et sur le monde. Pour Crane et son soldat Fleming, toute prise de position qui se voudrait inébranlable dans le dialogue d’attitudes et d’actes sur lequel la création romanesque est fondée dépend d’un jeu de variations et d’auto-questionnement. L’acte de « voir » le réel se doit de comporter un ressort itératif, celui de « revoir », de « réévaluer » et de « réorganiser » le visible en gradations inattendues – un regard toujours légèrement de côté, en dessous, au-dessus, en marge. C’est le sens d’un ajout marginal en 1919 : « Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible. » (CE, I, 1165) D’où l’affirmation d’un « Entre-deux » fait de paradoxes, à la fois

repérable et indéterminé. Ce tremplin analytique se ressource à la variation des angles de vision proposés, rétifs à la normalisation ou à la systématisation de leurs processus de déploiement, et ne répondant qu'à un défi commun de « connaître » qui informe leurs approches respectives du vécu et de la pensée.

Le relevé des variantes et des remaniements éventuels d'un texte donné fait partie des responsabilités afférentes à toute annotation éditoriale. Le soin pris par Crane dans sa rédaction manuscrite est attesté : il s'est servi de feuilles de papier filigrané, de qualité, brassant cinq types différents, et les versos peuvent faire état d'ébauches antérieures. Les rectos portent parfois des corrections autographes de syntaxe (ratures ou ajouts)<sup>39</sup> ; mais ces modifications ne sont pas engendrées par les exigences d'un « bon style », répondant à des conventions rédactionnelles et structurales de rigueur. Elles naissent de la recherche d'une adéquation entre, d'une part, l'expression de la vitalité et souvent de la force de l'expérience, qu'elle soit de nature affective, sensorielle, comportementale, morale ou psychique – et d'autre part, les moyens nécessaires, au besoin iconoclastes, pour y parvenir. Le style qui en découle tranche avec les récits de hauts exploits militaires jusqu'alors admis, et atteint une rare singularité de portée – ceci par le choix lexical, par les paroles rapportées en ouï-dire et par la quête de mots qui traduisent fréquemment ces dernières en recourant à l'abréviation et à l'ellipse ; par la brièveté fréquente aussi des phrases tout en constat, notamment lors de scènes de violence, sans délayage descriptif trop appuyé et qui à l'occasion n'enregistrent que des instantanés du vécu. Le style à dominante épurée de Crane dans *The Red Badge* ne fait guère de place à des remaniements multiples – ce qui nous renvoie à l'élan de nature dialogique, non réductible, toujours en retours et relances des débats qui s'impriment à la conscience du personnage principal. Si des variations et des nuances ne sont pas nombreuses sous la forme de réécritures, elles ne manquent nullement sous celle du déroulement du contenu.

Les mécanismes qui incitent le retour à des notes et fragments divers, ainsi que leur reprise,

voire leur réécriture, ont été analysés dans des recherches remarquables menées par l'Équipe Valéry (ITEM). Il s'agit de bien autre chose que du repérage de « variantes », quelles qu'en soient l'érudition méticuleuse et la justesse scientifique. Les travaux de recherches menés par Françoise Haffner et Micheline Hontebeyrie, portant sur le chantier de « Feuilles volantes manuscrites *circa* 1908<sup>40</sup> », ont révélé un vaste chassé-croisé de réseaux interconnectés, qui s'orientent vers « [...] la réévaluation et la réappropriation du travail des Cahiers ». Trois tendances principales y sont mises au jour :

[Les feuilles volantes] « permettent une mise au point », tout en restant ouvertes à « la transcription d'une pensée-surgissement » ; elles sont surtout le lieu d'une interrogation plus centrée que dans les Cahiers à la fois des opérations examinées, de leur traduction par un langage, et plus généralement du but de la recherche ; elles sont aussi une étape intermédiaire entre les Cahiers et les feuilles dactylographiées *circa* 1910 (répertoriées à la BnF sous « Copies dactylographiées des Cahiers *circa* 1910) qui elles-mêmes, pour certains « thèmes », préparent la rédaction de cahiers thématiques<sup>41</sup>.

La désignation d'« étape intermédiaire entre les Cahiers et les feuilles dactylographiées » est à retenir. En effet, il s'agit des opérations intellectuelles et rédactionnelles situées à cheval sur des schémas ou des étapes que la recherche valéryenne avait jusque-là eu tendance à considérer comme autonomes dans leur ordonnance et leurs classements retenus. Une interdépendance essentielle est accusée, dans laquelle la « traduction par un langage » y assure un rôle de premier plan. L'on remarque que la préposition dans l'« *Entre-deux* » d'états interactifs véhicule un moyen terme de constats sensiblement différenciés par leur statut et leur fonctionnement. Elle invite surtout à évaluer de nouveau la distance qui s'affirme entre des supports variables, ainsi que les modes opératoires empruntés par des champs de réflexion qui au premier regard sembleraient unis depuis leur genèse jusqu'à leur réalisation – mais qui invitent à réexaminer les régimes, les phases

et les modulations qui les travaillent. Car il ne s'agit pas ici de la simple organisation qui passerait d'un état statique à un autre, suivant une ligne unidirectionnelle sous-tendue par la notion de « perfectibilité » rédactionnelle. Le mouvement qui se profile est pluridirectionnel, impliquant non seulement des « améliorations » mais aussi des renvois, des reprises, des choix, jusqu'à « l'abandon » de tel noyau textuel donné – le rayonnement d'une « poétique » saisissable uniquement dans un *perpetuum mobile* – certes avec ses accentuations et tonalités variables, mais toutes découlant d'une dynamique régénératrice.

Sur ce point Valéry nous devance : ce sont les termes de l'injonction connue à ne pas « [...] confondre la composition d'un ouvrage de l'esprit, qui est chose *finie*, avec la vie de l'esprit même, – lequel est une puissance de transformation toujours en acte ». Et de conclure par un parallèle saisissant, entre le lectorat et le pilonnage : « [...] un ouvrage n'est jamais *achevé*, – [...] mais abandonné ; et cet abandon, qui le livre aux flammes<sup>42</sup> ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), [...] est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle. » (CE, I, 1497, « Au sujet du *Cimetière marin* », « Mémoires du poète », *Variété*) Achever, ou laisser inachevé tiennent ainsi d'une dynamique fondatrice, celle des jeux multiples d'une écriture « en acte », « en devenir », « en exercice ». Ces jeux reposent sur certains pivots de réflexion – le continu et le discontinu, le hasard et la nécessité, la conjonction demande-réponse, l'énergie et la fascination exercée sur Valéry par ses aspects divers, notamment l'entropie et l'imaginaire de sa négation – dont les opérations alimentent un univers mental toujours en mouvement. L'analyse critique consacrée aux œuvres de Valéry reconnaît depuis longtemps ces engrenages pluridimensionnels comme autant d'acquis. Mais la signification et les mécanismes durables de ces moments-charnières dont on voit l'émergence dans les années 1890, ainsi que leur rapport avec des creusets latents de réflexion qui se déploieront par la suite,

restent à sonder, notamment pour ce qui est des ressorts dynamiques qui alimentent la créativité à l'échelle de l'Œuvre entière.

On ne peut quitter la complexité de l'interface Crane/Valéry – faite entre autres d'« interférences » et d'« interconnexions », de « tangentes » et d'« écarts », de « matrices », de « foyers », de « renvois » et de « reprises », de « remaniements », de « flux » et de « reflux » des courants de la pensée, de leurs « rythmes », leurs « régimes » et « réseaux », leurs « phases » ou leurs « ondulations », les « constantes » et les « alternances » qui les informent – sans constater de nouveau<sup>43</sup> l'abondance de la gamme *lexicale* dont tout travail de recherche portant sur divers lieux de l'écriture doit tenir compte. Ce faisant, non pas isolément, quelle qu'en soit l'importance du corpus concerné, mais dans sa corrélation à l'échelle de l'Œuvre complète. Vaste entreprise, mais non impraticable, investie certes d'interprétations hypothétiques – dont le principe « Une œuvre [...] n'est jamais achevée » (CE, I, 553) se propose pourtant comme garant de validité. Encore conviendrait-il de ne pas assigner à ces repères des délimitations sémantiques exclusives, car les notes prises par Valéry lors de sa lecture du roman de Crane montrent à quel point la pensée à un moment donné peut toujours être autre chose que le seul relief fixe d'un tracé d'idées en cours : celles-ci sont virtuellement présentes, même si non encore explicitées.

Une telle mise au point lexicale est d'autant plus indiquée qu'elle renoue avec « [...] l'expression naïve d'un doute, familier à l'auteur, sur la vraie valeur ou le vrai rôle des mots » (CE, I, 1167) : le langage a partie liée avec l'expression de la « réalité sensible » (*Id.*, 1159). Les notes marginales ajoutées en 1919 à l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* reviennent sur la comparabilité des variations communes du « monde psychique » et du « monde sensible », moyennant des processus de métaphorisation<sup>44</sup>. En 1919, Valéry concède d'ailleurs le caractère approximatif dans le choix lexical de l'édition princeps. Commentant la version initiale du « secret, celui

de Léonard comme celui de Bonaparte », qui « [...] est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent [...] *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité* » (*Id.*, 1160), il ajoute : « Le mot de continuité n'est pas du tout le bon. Il me souvient de l'avoir écrit à la place d'un autre mot que je n'ai pas trouvé. / Je voulais dire : entre des choses que nous ne savons pas transposer ou traduire dans un système de l'ensemble de nos actions. / C'est-à-dire : le système de nos pouvoirs. » Et de nouveau, en *Note et digression*, commentant le titre choisi en 1919 : « Le nom de Méthode était bien fort, en effet. Méthode fait songer à quelque ordre assez bien défini d'opérations ; et je n'envisageais qu'une habitude singulière de transformer toutes les questions de mon esprit » (*Id.*, 1199). « [Un] autre mot que je n'ai pas trouvé » : montrer « [...] la possibilité et presque la nécessité d'un jeu général de la pensée » (*Id.*, 1181) relève de l'« aventure » d'une recherche paradoxale, qui ambitionnerait « [...] une construction finie quand les autres voient qu'elle commence ». En 1919, la remarque appelle un bref récapitulatif qui en dit long par sa ponctuation suspensive sur la complexité de la tâche, « L'arbitraire créant le nécessaire... ».

Une analyse accusant chez Valéry l'*imbri- cation* d'éléments fragmentaires, axée sur l'« Entre-deux » du continu et du discontinu, celui d'une poïétique inachevable fondée sur le dialogue du « construire » et de ses possibles, y compris bien d'autres problématiques, serait plus à même de rendre compte de la mobilité essentielle qui innerve l'écriture – comme de la complexité d'expérience, faite d'approximation et d'hésitation, de doute et de regrets, dont le texte de circonstance « La Feuille blanche<sup>45</sup> » est exemplaire. En effet, c'est dans les interstices de l'« abandon » de l'œuvre, pourtant toujours encore à faire, que se profile un état d'« Entre-deux » – cette étape intermédiaire dans la rédaction, qui est le reflet du mouvement même de la pensée. Dans *The Red Badge of Courage*, Henry Fleming, tantôt sûr de lui-même, tantôt indécis, mal à l'aise tout au long du roman face à l'interprétation incertaine de ses actes, projette largement

en image romanesque le reflet de la pensée consacrée déjà par Valéry à cette époque aux tours et détours du « possible ».

Une phrase mémorable de *l'Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, résumant le parcours créateur de Léonard, cerne en de multiples aperçus les termes d'une dynamique centrale, dont le point d'aboutissement serait « [...] le fait conscient de *construire* [...] le don de *créer* [...] » (CE, I, 1182). La construction de la phrase, développée autour du pronom démonstratif initial (« Celui qui n'a jamais saisi [...] », est remarquable : elle réunit tous les enjeux poïétiques qui entourent l'« aventure » (*Id.*, 1181) de la création. L'architecture syntaxique de la phrase est parfaitement articulée pour donner sur le projet d'« illuminer<sup>46</sup> » son aboutissement. Conformément à la place du « poïein » (*Id.*, 1342) dans la « Première Leçon du Cours de Poétique », la démarche de la « création » ne saurait être cernée sans tenir compte de ce sur quoi elle repose, « [...] l'*action qui fait* » (*Id.*, 1343) – comme aussi de tout ce qu'elle laisse de côté : « [...] celui qui n'a pas regardé dans la blancheur de son papier une image troublée par le possible, et par le regret de tous les signes qui ne seront pas choisis [...] » (*Id.*, 1181) Dans la culmination de la « construction », la dynamique toujours active qu'elle suppose ne doit pas être négligée – la force d'attraction de l'écriture toujours à faire demeurant aussi appréciable que l'écriture faite.

Le mouvement « poïétique » créateur se déclare aussi dans cette phrase par une perspective apparentée ; mais Valéry choisit de véhiculer son propos sur une dynamique créatrice en mode paradoxal. C'est celui d'une structuration par la négation, systématiquement reconduite, tout en subordonnées qui se tissent autour de la proposition initiale. « Celui qui n'a pas [...] », et qui fait enchaîner cette accumulation causale par des effets négatifs correspondants (« [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] », CE, I, 1181-1182). Aux termes d'une intensification progressive le propos négatif fait pressentir l'existence latente de son opposé, dont le profil, cerné par des gradations reconduites, finira par

affirmer sa présence réelle. Présence au moins égale à celle de la longue accumulation qui la précède, ce d'autant qu'elle est soulignée, et qu'elle prend une forme infinitive, dépourvue de nombre et de personne, prolongée par son ouverture au-delà du dialogue négatif-positif qui l'a engendrée (« [...] *construire* », *Id.*, 1182). L'écriture vit aux rythmes d'une démonstration en cours, qui prend l'allure d'une émergence *en acte* de ses parties prenantes. Ce n'est qu'à la fin de la phrase que l'énoncé dévoile le paradoxe qui est au cœur de son fonctionnement ; la présence accentuée d'un enjeu resté en grande partie implicite reprend la proposition d'ouverture, « Celui qui n'a jamais saisi [...] » / « [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] » (*Ibid.*). La négation reste à l'œuvre, au moment même où elle se déprend de son emprise sur la connaissance par l'affirmation de ce qu'elle n'est pas.

Aussi la répétition du pronom démonstratif dresse-t-elle une gamme qui recouvre progressivement tout le processus génétique – depuis le tâtonnement de son initiation jusqu'à ce qui *paraît* être un point final, édifice composé par la somme des démarches génératrices qui l'informent, et qui réclame d'être fortement marqué par l'utilisation d'italiques (« alors, [...] », « *construire* », « *créer* »). On remarque toutefois, à mesure que « l'aventure d'une construction finie » s'esquisse et prend forme, que certaines des échappées sont assorties de qualificatifs dévalorisants (« [...] le poison de la conception, le scrupule, la froideur des objections intérieures [...] », « [...] l'inquiétude des moyens », *Id.*, 1181). Et Valéry ira encore plus loin : l'impératif certes de l'ouverture, que traduisent les locutions accumulées, est néanmoins investi d'incertitude par l'action d'une *alternance*, porteuse d'hésitation et d'opacité.

La deuxième et la dernière phrase du paragraphe en témoignent. En élevant la « [...] lutte des pensées alternatives [...] » au même statut impératif que celui des deux verbes infinitifs précédents, la réflexion participe paradoxalement des forces obscures qui risquent à tout moment de compromettre le surgissement des

bribes d'idées, ainsi que son ordonnance en réalisation. La « construction » phrastique entre dans un espace grandissant où le point de fuite de l'argumentaire négatif, loin d'atteindre son apogée, se perd pour finalement disparaître : « [...] l'esprit humain [...] étant périodique et abstrait, peut agrandir ce qu'il conçoit jusqu'à ce qu'il ne le conçoive plus. » (*Id.*, 1182) Si la syntaxe met magistralement en acte les enjeux du « don de *créer* », elle n'en reste pas moins prise dans l'élan rhétorique de sa propre lancée.

\*

Ce n'est pas le moindre mérite de l'interface Crane/Valéry que de mettre en avant la nature conflictuelle, aux rebondissements continus, de pensées qui fixent pour objectif la clarté et la rigueur, tout en demeurant conscientes de tout ce qui doit être mis de côté, fragments aléatoires surgis dans la coulée de la réflexion, captés mais non menés à terme – entr'aperçus, mais restés virtuellement présents. Pour le soldat Fleming, cet objectif s'entoure de multiples aperçus, qui restent à la fois au centre de ses préoccupations et irrémédiablement fuyants. Les premières pages du roman en donnent la mesure – autant d'« essais » déjà, mais vite déjoués, détournés par l'irruption de l'imprévisible comme par l'approfondissement dialogique du soi (« [...] il retournait [ce problème] dans son esprit, essayant de se prouver, mathématiquement, qu'il ne fuirait pas au premier choc<sup>48</sup> », V-G/D, 29-30). L'intervention du hasard n'en finira pas de déjouer ces tentatives ; dans des remarques qui traduisent son propre for intérieur autant que celui du personnage principal du roman, Valéry note l'engrenage qui fait glisser la recherche de soi vers le statut de « pion » dans un « jeu d'échecs » – corrélé à « [...] tous les accidents qui manquent sur la carte, à l'incompréhensible etc. » (*CI*, 223). La tension qu'il relève entre la distanciation abstraite du général et l'expérience concrète de l'individu tient, malgré les ordres et la discipline militaires, du hasard : « la lutte est de chances. » (*Id.*, 222) Un déséquilibre des parties prenantes de l'acheminement dialogique, dont le croquis de la balance dans le cahier



« Docks » (C, I, 80) illustre la permanence, engage les limites de tout pouvoir de réaliser, et même de concevoir (« L'IMAGINABLE ET NON IMAGINABLE », CI, 222 – les majuscules du texte en explicitent la force et la portée).

Cette tension, inscrite fermement dans la pensée valéryenne sous les dérivés de la « chose faite » et celle d'un inlassable « à faire », celle du corpus de « l'œuvre » circonscrite et des « contre-œuvres, des contre-fini » (C, XX, 678), fonctionne suivant un régime qui se soustrait à toute orientation vers la clôture. Forçant quelque peu le trait, Valéry souligne dans un cahier couvrant les années 1937-1938 que les « œuvres sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre » (*Id.*). Elles tiennent paradoxalement d'un statut de stase ; en même temps, elles ne sauraient s'esquiver aux appels de leur virtualité. Bien des notes tardives reviennent sur cette dualité, en jouant volontiers sur le dialogue de similitudes qui découle du même et de l'autre, de l'immobilité et du mouvement :

[...] je les [ces notes] écris non pour en faire quelque ouvrage ou quelque système, mais comme si je devais vivre indéfiniment, en accomplissant une fonction stationnaire – ainsi qu'une araignée file sa toile sans lendemain ni passé, ainsi qu'un mollusque poursuivrait son élimination d'hélice – ne voyant pas pourquoi ni comment il cesserait de la sécréter, de pas en pas. (C, XXIII, 387)

Valéry pense aussi à une somme, à son « dictionnaire composite » qui capitaliserait des tendances contraires mais inextricablement reliées – autant de « Mots supprimés / Mots conservés / Mots créés » (C, XX, 336). « *Supprimer*<sup>49</sup> » : on conclurait à tort à une éradication, un anéantissement ; ce qui est supprimé n'en existe pas moins dans l'empreinte laissée par son passage, ses traces, tel un palimpseste. Un canevas d'entrecroisements et d'interférences : « Avant-texte », « texte » et « texte à venir »

engage un dialogue serré, qui sous-tend bien d'autres aires créatrices.

En effet, il refera surface à partir de 1917, dans le projet « Ovide chez les Scythes ». Le statut de « projet », bien que développé, demeurera tel. Les raisons qui entourent cet inaboutissement ont fait l'objet d'une analyse collective menée par l'Équipe Valéry (ITEM), dont Huguette Laurenti résume en « Avant-propos » la complexité. Elle fait notamment ressortir « [...] le processus valéryen par excellence : l'anéantissement prématuré de l'œuvre par l'exercice sans fin du regard porté sur les énigmes de sa création. "Ovide chez les Scythes", "poème en puissance", ne passera jamais au stade de "poème en acte"<sup>50</sup> ». Et de conclure sur « [...] le plaisir d'un non-dit plus désirable que toute parole, balançant entre l'excitation intellectuelle de l'analyse meurtrière et la vertu du silence, ce trop plein de choses indicibles<sup>51</sup> ».

Si Crane ne poursuit pas ce tracé de l'intellection autant que le fait son illustre traducteur en 1895-1896, l'importance du *Red Badge of Courage* sur le développement des idées valéryennes est manifeste. De nombreux parallélismes, correspondances et échos se dessinent, dans les notes et la traduction commencée, comme aussi dans les textes environnants. Tout laisse croire que Valéry a vu dans le roman aussi bien le reflet que les germes de sa propre pensée. Les questions que Fleming pose et se repose, restées sans réponse, en témoignent ; le retour sur l'axe interrogateur acquiert autant de puissance génératrice dans l'intrigue que l'énonciation affirmative. Ces interrogations que Valéry a lues chez Crane sont en grande partie celles que Valéry se pose lui-même. Il n'y a certes pas ici de crise<sup>52</sup> comme celle, déchirante, qui se déclare en 1908 à la prise de connaissance du livre *La Connaissance et l'Erreur*, d'Ernst Mach. Il s'agit plutôt d'une incitation à se consacrer à sa propre réflexion, moyennant un effet de rebondissement et de tremplin dont il bénéficie pour pousser plus loin les retombées d'un dialogue de soi à soi, exigeant une ouverture vers d'autres contextes et confluences de la créativité.

L'« Entre-deux » et ses interventions nombreuses dans le courant de la pensée chez Valéry réclament de ce fait d'être approfondis – leurs régimes et registres, leur statut d'intervalle qui se lit à l'instar d'une partition musicale avec des silences, pauses et suspens divers, partie prenante de toute « interprétation » de l'œuvre à telle époque de son déroulement. En observant le fonctionnement des « [...] interprétations poétiques d'un poème, entre les impressions et les significations ou plutôt entre les résonances que provoquent, chez l'un ou chez l'autre, l'action de l'ouvrage », Valéry rappelle dans sa « Première Leçon du Cours de Poétique » (1937) les termes mêmes de cette conjonction essentielle qui s'annonce dès les années 1890, reflétée par les lignes de Crane :

[Cette] diversité possible des effets légitimes d'une œuvre, est la marque même de l'esprit. Elle correspond, d'ailleurs, à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production. C'est que tout acte de l'esprit même est toujours comme accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible. (CE, I, 1350)

Partie d'une assertion fortement accentuée par un dédoublement (« Les œuvres de l'esprit [...] ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce qui les fit naître elles-mêmes » (*Id.*, 1351), la portée définitoire d'un raisonnement ciblant « l'œuvre génératrice » et l'« atmosphère d'indétermination » qui anime l'esprit dont elle sont issues s'étendent jusqu'à comprendre leur contraire (« [...] tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue »). Cette énonciation « finale » paraît mettre un terme au dialogue des deux versants « indétermination / détermination » qui sont largement développés. L'écriture prend l'allure, et les termes, d'une « résolution », engendrée par la « nécessité » – « [...] l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre » (*Ibid.*). Il est néanmoins à retenir que cette prise de position, d'apparence définitive, est en même

temps véhiculée au travers de tournures parfois atténuées, comme si l'image de la jauge suscitée par la lecture de Crane (C, I, 80) exerçait encore sa puissance motrice de bipolarité. Le « Cours de Poétique » est parcouru d'hésitations, d'approximations et de mises en garde, qui fonctionnent en contrepoids relatif à la « résolution » de l'interface dialogique « indétermination/détermination ». D'un côté l'argumentation oppositionnelle emprunte un cheminement unilinéaire ; elle suit un régime d'exclusion et de refus, moyennant une « lutte »<sup>53</sup> contre « l'instabilité », les « interventions » ou les « incidents » survenus ; « l'œuvre » qui s'aligne sur ces paramètres exclusifs en ressort tantôt renforcée, tantôt simplifiée, restreinte ou même épurée à l'excès. Car d'un autre côté cette unilatéralité est désavouée – elle ne prend pas suffisamment en compte tout ce qui se dresse comme écarts, tangentes et polyvalences. Autrement dit, on assiste à une réhabilitation progressive de l'« indéterminé » et de l'imprécis ; de manière surprenante le choix des termes y concourt, dans le contexte même où la « détermination » est prônée comme « nécessaire ». L'alternative est certes concédée (« [...] un commandement unique, heureux ou non » ; « [...] cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état de l'indétermination [...] »). Par contre, l'approximation, les semblants et les apparences qui donnent l'impression d'être, sont admis (« L'esprit [...] semble ailleurs [...] ». Il semble fuir [...] l'instabilité »). Il s'ensuit que les paramètres fixes du « déterminé » sont plus poreux, plus perméables que ne l'affiche le raisonnement qui jusque-là leur est largement réservé. L'accidentel, les aléas et les vicissitudes de l'action de l'esprit y ont droit au chapitre, et accèdent à une contribution valable, éloignée d'une détérioration de la lancée créatrice. À preuve : dans la suite de son exposition, Valéry consacre un paragraphe entier à revoir et à réévaluer le statut oppositionnel et constructif de « [...] trésors de possibilités dont [L'esprit à l'œuvre] pressent la richesse au voisinage du moment même où il se consulte » (CE, I, 1352<sup>54</sup>). L'importance de ce développement est accentuée : « [...] voici une circonstance bien étonnante : cette dispersion, toujours

imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. » Dans des termes qui rappellent la problématique thermodynamique de l'entropie, et la fascination exercée par la possibilité d'une inversion de la loi de perte énergétique, Valéry réhabilite la bipolarité d'un débat contradictoire qui ne peut être tronquée : « l'esprit à l'œuvre [...] lutte contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée [...]. » Loin d'être écarté, un régime énonciatif épouse dans son accumulation de substantifs un rythme qui met en acte le contenu même de son déroulé sémantique, puisant dans des « réserves » dont l'esprit à l'œuvre « peut tout attendre » : « [...] la solution, le signal, l'image, le mot qui manque sont plus proches de lui qu'on ne le voit. » Certes, le processus créateur peut présenter son terme ; mais celui-ci n'en reste pas moins dépendant de la « pénombre » de ses démarches – moyen terme fait de perceptions et d'amorces d'idées qui s'entrecroisent, s'affirment ou diminuent, et qui à tout moment gardent en elles l'ombre de leurs contraires, appelant une résolution sans jamais pouvoir pleinement l'atteindre.

Ce paragraphe-clé du « Cours de Poétique » finit d'ailleurs par mettre en relief la *précarité* qui informe le cheminement vers la « production de l'ouvrage ». « L'esprit à l'œuvre » sait que « la vérité ou la décision recherchée » sont « à la merci d'un rien, de ce même dérangement insignifiant qui paraissait l'en distraire et l'en éloigner indéfiniment » : l'enjeu de la création se révèle être plus complexe, plus guetté par des réserves qu'il ne l'annonce au départ. Prise de position qui est plus loin largement étoffée dans des réflexions portant sur « la liberté du système de notre esprit » (CE, I, 1353) :

[Nous] ne pouvons agir directement que sur la liberté du système de notre esprit. Nous abaissons le degré de cette liberté, mais quant au reste [...] quant aux modifications et substitutions que cette contrainte laisse possibles, nous attendons simplement que ce que nous désirons se produise, car nous ne pouvons

que l'attendre. *Nous n'avons aucun moyen d'attendre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir.* (Ibid.)

Venant renforcer la pertinence structurelle d'un axe dialogique « Entre-deux » constitué par des contraires, la réflexion se déploie autour d'une mise en équivalence de la « contrainte » et de la « liberté », qui se retrouvent mutuellement assujetties à une seule et même diminution de leur action : « Que je m'enchaîne à la page que je dois écrire ou à celle que je veux entendre, j'entre dans les deux cas dans une phase de moindre liberté. » (Id., 1354) Cette restriction suit des phases consécutives ; l'alternance est temporellement régulée. Comme ailleurs, les moyens stylistiques utilisés pour rendre le sens de l'argumentation adhérent au contenu des idées. L'adverbe « tantôt » véhicule le passage de l'un des deux états d'être à l'autre :

Dans les deux cas, cette restriction de ma liberté peut se présenter sous deux espèces tout opposées. Tantôt ma tâche même m'excite à la poursuivre, et, loin de la ressentir comme une peine, comme un écart du cours le plus naturel de mon esprit, je m'y livre, et m'avance avec tant de vie dans la voie que se fait mon dessein que la sensation de la fatigue en est diminuée, jusqu'au moment qu'elle obnubile tout à coup véritablement la pensée, et brouille le jeu des idées pour reconstituer le désordre des échanges normaux à courte période, l'état de l'indifférence dispersive et reposante. (Ibid.)

Le « jeu brouillé » ne saurait exister sans la réactivation de la contrepartie opposée. Dans les lignes suivantes, l'adverbe est repris, dévié d'ailleurs de sa seule acceptation d'alternance ou de succession par l'adversative, qui développe aussi largement que dans la longue phrase précédente la « précarité » et la « fatigue » d'une « contrainte », dont le bien-fondé est de plus en plus contingent, voire intenable :

Mais tantôt, la contrainte est au premier plan, le maintien de la direction de plus

en plus pénible, le travail devient plus sensible que son effet, le moyen s'oppose à la fin, et la tension de l'esprit doit être alimentée par des ressources de plus en plus précaires et de plus en plus étrangères à l'objet idéal dont il faut entretenir la puissance et l'action, au prix d'une fatigue rapidement insupportable. C'est là un grand contraste entre des applications de notre esprit. (Id.)

Comme nous l'avons vu, l'énoncé oscille ici comme ailleurs, entre les versants d'une alternance largement développée comme débat – une perspective évoquée sollicitant sans tarder son contraire. Une alternative donnée ne peut que momentanément, même artificiellement, être résolue – et suit une logique autre que celle conventionnelle. Partant d'une observation de Saint Bernard (« *“Odoratus impedit cogitationem”* », Valéry relativise la place de la logique dans le fonctionnement de l'esprit :

Même dans la tête la plus solide la contradiction est la règle ; la conséquence correcte est l'exception. Et cette correction elle-même est un artifice de logicien, artifice qui consiste, comme tous ceux qu'invente l'esprit contre soi-même, à matérialiser les éléments de pensée, ce qu'il appelle les « concepts », sous forme de cercles ou de domaines, à donner une durée indépendante des vicissitudes de l'esprit à ces objets intellectuels, car la logique, après tout, n'est qu'une spéculation sur la permanence des notations. (CE, I, 1352)

Il s'ensuit que le vide et le plein, l'ouverture et la clôture, et bien d'autres antonymes de ce genre qui sont développés dans l'Œuvre, sont tout autant complémentaires qu'oppositionals. Une perspective suivant laquelle la contradiction, ainsi que la résolution du problème engendré par celle-ci sont interrogées, fait planer sur l'ensemble de la réflexion l'ombre de l'incertitude. La tentation est grande de souscrire à la suprématie de la vie, élevée en victoire à la fin du « Cimetière marin ». Mais ce serait mettre de côté la résonance de bien d'autres textes qui,

partis pour « rendre la lumière », ne peuvent faire l'impasse sur sa « morne moitié ».

\*

Les recherches menées par la critique valéryenne reconnaissent-elles suffisamment la résonance de ces interrogations et discours variables, issus d'un débat qui semblerait, d'après le « Cours de Poétique », apparemment tranché ? A-t-on suffisamment pris en compte le jeu important des approximations, des hésitations et des moments de suspens, ainsi que des subtilités de la ponctuation ? Tous ces aspects réclament leur place, parties prenantes de la pensée et de son expression dans le travail consacré aux réévaluations sémantiques, lexicales et stylistiques adoptées. À ces facettes il faut également ajouter les interventions du temps, les variations qui investissent l'action interdépendante du dialogue « Demande-Réponse », et une conscience des limites comme des possibles immanents, du langage – source de réserves émises dans de nombreux contextes. Le pouvoir persuasif exercé par des notions de circonscription contraignante, de conventions formelles héréditaires, accorde la préférence à des « résolutions » et à des « aboutissements », à la clarté « fixe » de ces derniers, aux dépens de la virtualité de la pensée et de ses applications polyvalentes – littéraires, linguistiques, épistémologiques, esthétiques, historiques, politiques et sociales entre autres. Or, Valéry n'écarte nullement le va-et-vient des idées saisies dans leur latence. Les tours, retours et détours d'une écriture en acte ne sauraient être résorbés, à cause justement de ce qu'ils apportent de positif. Conclure à la dominance durable de l'une de ces composantes, ce serait réduire la portée d'un raisonnement et des extensions applicables du régime fondamental qui alimente une approche créatrice remarquablement *plurielle* – ce bouillonnement de possibles qui rayonnent autour des versants de tel pivot conceptuel, berceau d'une esthétique nouvelle de la complexité dont l'Œuvre valéryenne est exemplaire.

Le dynamisme de l'« Entre-deux » poétique se renforcera pendant la période qui recouvre la disparition de Mallarmé, la crise de 1908 et les



retombées qui en découlent – notamment par des modifications conséquentes de support et de rythme d'écriture. S'il est tentant d'accorder une priorité exclusive à l'un ou à l'autre des versants d'un « Entre-deux », celui-ci n'en fonctionne pas moins comme impulsion motrice de la pensée valéryenne, toujours à l'œuvre sous forme de dialogue et de débat. Cette prochaine étape de nos recherches en cours sur le devenir de l'écriture attend d'être engagée.

<sup>27</sup> « [...] les hommes qui ont porté cette poésie au plus haut point, étaient traducteurs forcenés. Rompus à transporter les anciens dans notre langue, et davantage, à les y transporter en sacrifiant leur texte à notre langue. / Leur poésie est marquée de ces habitudes. Elle est une traduction. » (C, VIII, 311)

<sup>28</sup> Jean-Marc Houpert, *Alphabets valéryens – Les Modulations de l'être*, Paris, L'Harmattan, (« Critiques littéraires »), 2019, p. 50 : « Les "accidents de l'être", ce qui se présente comme les impondérables de la vie – événements, rencontres déclenchant affects et pulsions, mais aussi tout ce qui semble insignifiant, ne pas faire le poids auprès de la gravité de la pensée, tout ce qui est à fleur de peau, sensations, émotions –, tout cela entre aussi dans le champ poétique. »

<sup>29</sup> « A psychological portrait of fear », citation de Crane, par Linda Davis, *Badge of Courage : The Life of Stephen Crane*, New York, Mifflin, 1998, p. 65.

<sup>30</sup> « The youth, on guard duty one night, conversed across the stream with one of them. He was a slightly ragged man, who spat skilfully between his shoes and possessed a great fund of bland and infantile assurance. The youth liked him personally. / "Yank", the other had informed him, "yer a right dum good feller. This sentiment, floating to him upon the still air, had made him temporarily regret war" » (RBC, 16). Il est à remarquer que la traduction du pronom « il » (« il plut à son adversaire », « opina-t-il à son adversaire ») laisse planer une ambiguïté de désignation, levée dans la traduction de Bondil et Le Ray par le recours à l'article démonstratif : « – Yank, l'avait informé cet ennemi, t'es un gars drôlement sympa. » (BLR, p. 22)

<sup>31</sup> « [A body of soldiers of the enemy] were so near that he could see their features. There was a recognition as he looked at the types of faces. » (RBC, 134)

<sup>32</sup> « His neck was quivering with nervous weakness and the muscles of his arms felt numb and bloodless.

His hands, too, seemed large and awkward as if he were wearing invisible mittens. And there was a great uncertainty about his knee joints. » (RBC, 51, chapitre VI).

<sup>33</sup> Le besoin d'éclairer ce que Valéry appelle les « Harmoniques » de la pensée restera sa vie durant l'un des pivots de sa réflexion. En 1944 il revient sur cette notion, et en donne une définition-clé : « *Harmoniques*. Ce que je nomme ainsi. À chaque sens correspond une variété propre et irréversible de sensations. Or, on observe qu'il existe entre ces productions du même sens (qui sont irréductibles entre elles) des relations de substitution propre spontanée qui apparaissent si l'intensité et la durée sont suffisantes. Chaque sensation semble tendre à produire une sensation (du même groupe) qui tendrait à la reproduire ou serait le médium, le chemin de la première. La réponse de la demande est demande de la demande première. » (C, XXVIII, 388)

<sup>34</sup> « To the right and to the left were the dark lines of other troops. Far in front he thought he could see lighter masses protruding in points from the forest. They were suggestive of unnumbered thousands. » (RBC, 48) Il est à remarquer que le déroulé stylistique du texte de Crane, tout en saisies discontinues et fragmentées du réel, est ici sensiblement modifié dans la traduction de Vielé-Griffin et Davray. Là où Crane traduit les éclats intenses de la perception par une succession de paragraphes brefs ses traducteurs ont au contraire eu tendance à regrouper et à agréger. Il en résulte un décalage, une massification indifférenciée qui oriente la prise de vue partielle, vers une amplification, absente de la succession décousue du vécu. Ces modifications comprennent aussi la ponctuation dans la traduction ; dans la dernière phrase du chapitre V, Fleming ne peut que constater, tout en se distanciant brièvement de la violence qui l'entoure par une brève parenthèse atténuante, destinée à relativiser les circonstances ambiantes (RBC, 48) : « It was surprising that Nature had gone tranquilly on with her golden process in the midst of so much devilment. » Le repère auto-interrogatif et par là, appréciatif, est évident, sans que la référence implicite ait besoin d'être explicitée par une question rhétorique (qui, partant, modifie également la formulation stylistique – V-G/D, 73, « N'était-il pas surprenant que la nature eût poursuivi sa marche dorée au milieu de ces grimaces démoniaques ? »). Le style plus sec de Crane, immédiatement reconnu comme novateur, est moins démonstratif.

<sup>35</sup> « [...] The firing began somewhere on the regimental line and ripped along in both directions. The level sheets of flame developed great clouds of smoke that tumbled and tossed in the mild wind

near the ground for a moment, and then rolled through the ranks as through a gate. The clouds were tinged an earth-like yellow in the sunrays and in the shadow were a sorry blue. The flag was sometimes eaten and lost in this mass of vapour, but more often it projected, sun-touched, resplendent. » (RBC, 50-51)

<sup>36</sup> Lettre sans date – sans doute d'août 1897 – de Valéry à Vielé-Griffin (cote MNR Ms 1431 à la Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet).

<sup>37</sup> Réédition en 1919 par la *Nouvelle Revue Française*, plaquette contenant des notations marginales et *Note et Digressions et Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, 1894.

<sup>38</sup> L'intitulé « Analysis by chapters » (au nombre de vingt-quatre) figure au début du tableau de lecture. Le contenu et l'importance des notes sont variables. Certaines se limitent à un récapitulatif très succinct des personnages ou des événements, sous forme de mots-clés ; d'autres, par contre, accusent des schémas analytiques déjà présents, ou qui le seront sous peu, dans la réflexion des Cahiers et des publications. Il est probable que cette ligne d'approche du roman ait été guidée par la requête de Vielé-Griffin, afin d'organiser le travail à faire suivant l'envoi relativement rapide de livraisons précises, respectant l'ordre linéaire de l'ouvrage (voir BnF Ms, NAF 19198, f. 200-201). Il ajoute, en réponse à la suggestion de Valéry d'inclure une « préface un peu militaire si besoin est » (BLJD MNR Ms 1431), voire qu'il faut « absolument la préface » (BnF Ms NAF *loc. cit.*).

<sup>39</sup> Voir William L. Howarth, « The Red Badge of Courage Manuscript : New Evidence for a Critical Edition », *Studies in Bibliography* 18, 1965, p. 229-247.

<sup>40</sup> Françoise Haffner, « Des grands registres aux feuilles volantes et aux petits cahiers (autour de 1908-1910) », in *Paul Valéry, Autour des Cahiers*, textes réunis par Huguette Laurenti, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, Série Paul Valéry 9, 1999, p. 135-188.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>42</sup> Le terme utilisé par Valéry dans cette publication parue dans *La Nouvelle Revue Française* (1<sup>er</sup> mars 1933, p. 399-411, et en tête de Gustave Cohen, *Essai d'explication du « Cimetière marin »*, Paris, Gallimard, 1933 – voir CE, I, 1819-1820) rappelle par sa datation une résonance sinistre et quasi contemporaine, celle des autodafés nazis et le début de persécutions organisées dans 21 villes universitaires allemandes, ciblant à partir du 10 mai 1933 les écrits d'écrivains juifs, marxistes et pacifistes. La précedence de parution chez Valéry exclut une conjonction directe des deux contextes ;

mais la proximité temporelle de sa pensée ici et des événements en Allemagne l'année suivante n'en reste pas moins frappante.

<sup>43</sup> Voir notre article premier, « L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (1) », « Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis lexicaux », *LINKs* 7-8, « Paul Valéry », p. 140-142.

<sup>44</sup> « *Je dirais que ce qu'il y a de plus réel dans la pensée est ce qui n'y est pas* image naïve de la réalité sensible ; *mais l'observation, d'ailleurs précaire et souvent suspecte, de ce qui se passe en nous, nous induit à croire que les variations des deux mondes sont comparables ; ce qui permet grosso modo le monde psychique proprement dit par des métaphores empruntées au monde sensible, et particulièrement aux actes et aux opérations que nous pouvons physiquement effectuer. / Ainsi : pensée, pesée ; saisir ; comprendre ; hypothèse, synthèse, etc. / Durée provient de dur. Ce qui revient, d'autre part, à donner à certaines images visuelles, tactiles, motrices, ou à leurs combinaisons, des valeurs doubles.* » (CE, I, 1159).

<sup>45</sup> Pour plus ample développement de ces perspectives voir Robert Pickering, « La Feuille blanche », *op. cit.*

<sup>46</sup> Le choix du mot, qui intervient à la phase finale de la phrase, n'est peut-être pas anodin : « [...] celui-là ne connaît pas davantage [...] la richesse et la ressource et l'étendue spirituelle qu'illumine le fait conscient de construire. » (CE, I, 1182) Le paragraphe suivant revient sur les modalités de « construire » : « [les objets qu'on ordonne] sont des pierres, des couleurs, des mots, des concepts, des hommes, etc., leur nature particulière ne change pas les conditions générales de cette sorte de musique où elle ne joue encore que le rôle du timbre, si l'on poursuit la métaphore. » (*Ibid.*) Et de poursuivre, en affinant : « L'étonnant est de ressentir parfois l'impression de justesse et de consistance dans les constructions humaines, faites de l'agglomération d'objets apparemment irréductibles, comme si celui qui les a disposés leur eût connu de secrètes affinités. » Le fondement analogique et associatif de la métaphore précède un mouvement inter-générique, vers la musique ; le modèle rimbaldien de l'« Illumination » n'est pas loin (entre autres, les « cercles de musique » et les « rauques musiques » qui accompagnent la vision en métamorphose de « Being Beateous »).

<sup>47</sup> Cf. « Mais enfin, la main se décide ; et [...] porte à la pureté donnée et à l'intégrité du possible, le coup, – le mot, le trait, – qui va rompre le charme ». Paul Valéry, « La Feuille blanche », p. 164 in Robert Pickering, « La Feuille blanche », p. 163-173 in *Paul Valéry À TOUS LES POINTS DE VUE*. Hommage

à Judith Robinson-Valéry, Paris, L'Harmattan (coll. Critiques Littéraires), 2003.

<sup>48</sup> « He tried to mathematically prove to himself that he would not run from a battle. » (RBC, 16)

<sup>49</sup> L'italique est de l'auteur de ce texte.

<sup>50</sup> Paul Valéry, « Ovide chez les Scythes ». Université Paul-Valéry, Montpellier, Cahier de critique génétique (Centre d'Étude du XXe siècle – Études valéryennes), Textes réunis par Huguette Laurenti, 1997, p. 7.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>52</sup> Y aurait-il toutefois, dans ce bref entrecroisement des deux écrivains, un complément déstabilisant, susceptible d'expliquer le dégageant (ou dépassement) progressif de la traduction ? Quel sens y aurait-il eu à traduire le reflet de ses propres intérêts ? L'interrogation est de mise.

<sup>53</sup> Toutes les citations de ce paragraphe renvoient à CE, I, 1351.

<sup>54</sup> À moins d'être signalées autrement, toutes les citations de ce paragraphe renvoient à CE, I, 1352.

## Entéléchie et *force vive* de Leibniz

Louis-José Lestocart

Aristote indique une potentialité active ou passive, *dunamis* dans sa *Métaphysique* (livre Θ), qui signifie « le potentiel, le virtuel, l'inachevé<sup>1</sup> » ; ou encore une puissance, énergie de la nature permettant les changements – ainsi que la faculté d'être changé –, soit le mouvement en tant que passage de la puissance à l'acte. « C'est un passage progressif et continu de la puissance à l'acte et non une succession d'états discontinus du fait de chocs extérieurs<sup>2</sup>. »

Il s'agit là d'une entéléchie (*entelekheia*<sup>3</sup>). Terme désignant une sorte de changement possible qui, comme pour l'organisme vivant, détermine la capacité de croître et de prendre forme. Mouvement qui, « joui[ssan]t d'une impulsion temporelle et d'une pénétration spatiale », définit donc une extrême mobilité (*kinesis*). On l'appelle aussi l'hylémorphisme (du grec *hylè*, matière ; *morphè*, forme) – l'acte en définitive plutôt que sa *pure puissance*<sup>4</sup>. Consistant alors en un processus d'atteinte de la forme ou même incarnant « le terme, le but du processus, l'aboutissement de l'acquisition de la forme qui manquait à l'être en puissance<sup>5</sup> ». Soit encore une chose possédant un principe d'organisation. Si dans le mouvement (*kinesis*) réside « un agir dont le but est déjà obtenu à chacune de ses phases (telle la vision), par opposition à une production [poièsis], à un faire transitif dont la fin réside dans un objet hors de soi (par exemple la construction)<sup>6</sup> », l'entéléchie, elle, principe de mouvement sous le sceau de l'*energia*, chose en puissance en tant que telle, crée une actualité ou réalisation substantielle, la fin, la finalité, le *telos*.

Mais il peut aussi, toujours chez Aristote, s'agir d'une réalisation graduelle, d'un processus qui mène de la puissance (l'*en puissance*) à l'actualisation. Pour compléter ce tableau, il faudrait ajouter l'*energeia* (puissance active ou ce qui est « en plein travail »), qui souligne l'exigence d'être<sup>7</sup>. Il faut noter que parfois,

chez Aristote, ces termes ont un peu tendance à se confondre, même s'ils recouvrent la question d'un même principe d'actualisation. L'entéléchie sera donc *ce qui possède sa fin en soi*, son achèvement.

Pour démontrer l'erreur de la physique cartésienne<sup>8</sup>, le philosophe et mathématicien allemand Gottfried W. Leibniz (1646-1716), dans le cadre de sa Dynamique<sup>9</sup> (*l'Essay de dynamique*, 1692), « science de la puissance et de l'action » fondée sur la « force vive » (*vis viva* : c'est-à-dire la masse multipliée par le carré de la vitesse), évoque de son côté, à partir de juillet 1691, l'*entéléchie première* (ou *primitive*), terme qu'il emprunte à Aristote. Pour le Stagyrite, l'âme (du corps) est ce qui sent et crée des sensations. Elle relève du *sensible*. Elle est en même temps « énergie, activité, acte de l'ensemble des organes du corps ». Elle « fait la cohésion du corps mais c'est une cohésion dynamique et finalisée<sup>10</sup> » et est de ce fait l'entéléchie première en tant qu'elle désigne le fondement substantiel animé du monde. L'âme est donc l'entéléchie première d'un corps naturel ayant la vie en puissance<sup>11</sup>. « L'âme est l'achèvement (l'entéléchie première) d'un corps formé par la nature, et doué de tous les organes nécessaires à la vie. Elle est la forme et l'essence du corps<sup>12</sup>. »

Pour Leibniz, dans son étude de la « dynamique des formes » et sa philosophie de la physique contre le principe cartésien d'une *quantité de mouvement* (ou quantité d'action motrice, quantité de progrès en tant que mesure de la force) constante<sup>13</sup>, l'entéléchie est le concept de la cause en général, qui s'applique en commun à la forme, à la matière, à l'agent et à la fin (*Méditation sur la Connaissance, la Vérité et les Idées*, 1684)<sup>14</sup>. S'il reconnaît dans *La Monadologie* (§ 70) que « chaque corps vivant a une entéléchie dominante qui est l'âme dans l'animal », de l'entéléchie première d'Aristote,