

a Polyglot. *The Autobiography of William Gerhardt*, London, Duckworth, 1931, p. 291.

²⁷ Dans une lettre datée du 23 septembre 1933 à Renée Vautier, Valéry écrit de « La Polynésie » : « *Mon livre sur Degas est presque fini. On va commencer à l'imprimer. J'y ai fourré un peu de tout, et beaucoup de choses anti-modernes. Je tape indéfiniment cela et autres sottises* », Paul Valéry, *Lettres à Nèère (1925-1938)*, op. cit., p. 154. Ambroise Vollard (1866-1939), marchand de tableaux et éditeur d'art, a publié une édition de luxe de grand format et ornée de gravures d'après les compositions de Degas en 1937. (On a longtemps daté la parution de la monographie de 1936 en raison de l'achevé d'imprimer qui porte la date du « 24 février 1936 »).

²⁸ En plus de la quiétude que lui procure le séjour à Giens, Valéry s'émerveille des soins que lui apportaient les domestiques qui s'occupaient du moindre besoin, comme il l'énonce à Jeannie dans une lettre datée du 14 mars 1925 : « *Je suis assommé de reprendre route avec valises etc., quitter mes bains et mes grands feux, et ce service qui v[ou]s met les boutons aux chemises, v[ou]s change le linge, vient rallumer le feu, v[ou]s prie de ne pas y toucher pour ne pas v[ou]s salir les mains !* » (Lettre inédite, BNF).

²⁹ Lettre inédite au prince Pierre de Monaco du 16 août 1935 (citée par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 942).

³⁰ Une version écourtée a paru dans une édition ornée de planches en couleur chez Plon en 1936.

L'essai a été réimprimé dans *Variété V* cette même année (Gallimard) et une édition complète (illustrée par Henri Mondor) paraîtra l'année suivante chez la Nrf.

³¹ Dans une lettre à Martine de Béhague annonçant son arrivée imminente à « La Polynésie », Valéry écrit : « *Ce n'est pas une riche affaire. Le visiteur est un pauvre vieil idiot, vague et décharné, qui sonne à la porte. Que voulez-vous qu'il soit après tant de travail forcé et de secousses en 15 jours sans compter l'arriéré* » (lettre citée par Michel Jarrety, *Paul Valéry*, op. cit., p. 1018).

³² Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres 1937-1945*, Paris, Gallimard, 2014, p. 47-48.

³³ Valéry fit la connaissance de la compositrice du Groupe des Six début 1923 chez le dramaturge Georges Montignac, mais ne l'a plus revue depuis. Elle s'est installée à Grasse avec son mari en deuxième nocces Jean Lageat qu'elle a épousé en 1932.

³⁴ Paul Valéry, *Lettres à Jean Voilier. Choix de lettres 1937-1945*, op. cit., p. 49.

³⁵ Pour la correspondance échangée entre Curtiss et le poète, voir Saint John Perse, *Lettres à une dame d'Amérique, Mina Curtiss : 1951-1973*, Paris, Gallimard (« Les Cahiers de la Nrf »), 2003.

³⁶ Christian Galli, « Quatre heures avec Saint John Perse » (archive Sylvia Beach, conservée à la Princeton University Library).

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (2)¹

Robert Pickering

Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis analytiques (i) :

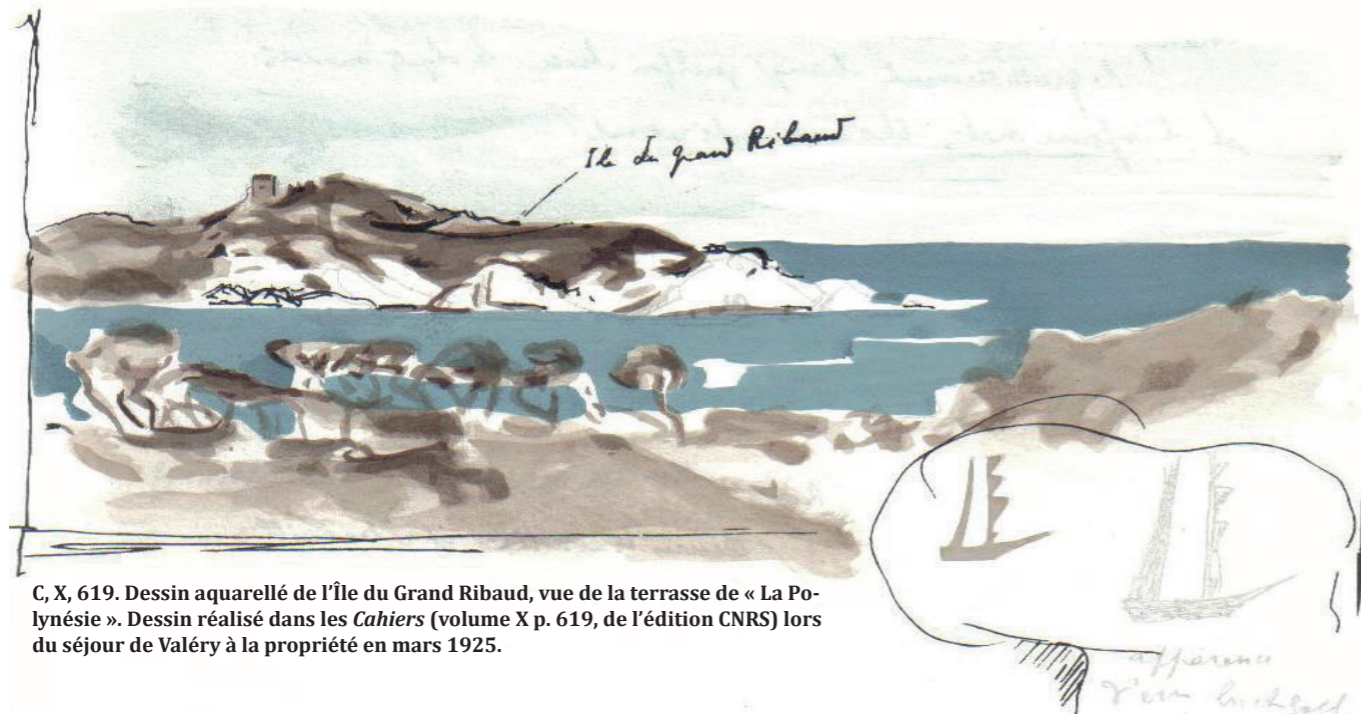
Les « variations » de registre chez Valéry ne sont pas à l'œuvre uniquement au niveau de la pensée et du langage. Elles s'appliquent aussi, non dans une moindre mesure, au regard interprétatif et au lexique que nous posons sur le déroulement de l'écrit. Par ses nuances sémantiques et sa fréquence en tant qu'axe dialogique dans la texture des idées, l'« Entre-deux » n'a de cesse d'informer le flot de la créativité, sous forme d'autant de balises qui gèrent de manière inhabituelle la masse de perceptions ou d'idées spontanément surgies au cours du travail. Car l'« Entre-deux », tout en mouvance, échappe à des catégorisations canoniques de désignation. En termes stylistiques ou génériques il privilégie l'oxymore ou le dialogue – ce dernier suivant volontiers l'appel de la « parole intérieure », notamment par exemple, dans les avant-textes de *La Jeune Parque*, où le Moi de la Parque, tentant de cerner sa nature « mystérieuse² », se livre à un débat antinomique dont un terme possible est la tentation de l'anéantissement. En termes d'argumentation et de logique, l'« Entre-deux » accorde une place de choix au paradoxe, à la coexistence de possibles épistémologiques – à un débat dont l'issue n'est pas un « match nul », une impasse centrée sur la contradiction, mais au contraire l'accession à un tremplin créateur d'idées qui ne sont pas auto-débilatantes mais bien plus contrastantes, pour mieux relancer ou revigorer la teneur de tel contexte donné. De ce fait la définition et la désignation du fonctionnement de l'« Entre-deux » doivent nécessairement comprendre tout ce qui a trait à la virtualité, à la création pressentie mais non encore réalisée.

Une observation de 1937, figurant dans le classement « Art et Esthétique » des *Cahiers*, ajoute une clarification pertinente. Valéry suggère un parallèle intéressant, fondé sur une comparaison du « Silence en musique, ou parole³ », et continue : « *Comparable à l'immobilité du bras*

qui tend un poids. N'est pas un zéro. / C'est un élément positif-productif-transitif et non final⁴. » La référence musicale s'étend pour inclure le langage : « l'absence » du son d'un instrument comme de la Voix prend forme et figure, en une « présence » écrite indispensable à l'interprétation.

On pourrait dire que, de plusieurs manières, l'émergence et la saisie chez Valéry de ces moments nés « entre deux » pensées ou modes de créativité sont engendrées par les interactions et les interférences qui irriguent le surgissement des idées, de la sensibilité, voire de la sensualité – telle pour cette dernière, « Le Sylphe » de *Charmes*, « *Ni vu ni connu, / Le temps d'un sein nu / Entre deux chemises !⁵* ». Ceci, sur fond d'indétermination : la fonction apparemment négative de la conjonction initiale est neutralisée par les deux vers suivants ; ici encore, le déroulement du phrasé poétique emprunte un chemin temporel d'ordre suspensif. Il en résulte un instantané de l'expérience, capté dans sa fugacité. Tout d'ailleurs dans ces vers fonctionne en termes de dualité : le début tourne autour de conjonctions alternatives, « Ni vu ni connu » ; « Le sylphe », génie de l'air, reste masculin pendant les deux quatrains et le premier tercet du sonnet, pour finalement se dévoiler sous forme féminine (« *Le temps d'un sein nu* », aperçu dans un pentasyllabe fuyant « *Entre deux chemises* »). Dualité qui en même temps est variation, modulation, à l'intérieur d'un seul et même foyer dans lequel viennent étinceler les éclats évanescents de la perception.

Ce fonctionnement singulier s'impose au fil de la lecture comme une dynamique motrice, un foyer d'énergies précisément informe, qui ne sauraient être circonscrits de façon adéquate par des références spatiales ou temporelles catégorisées. Il s'agirait plutôt d'un creuset de « possibilités combinatoires », de « matrice », termes utilisés par Nicole Celeyrette-Pietri dans sa Préface au premier tome de l'édition intégrale des *Cahiers* pour désigner les



C, X, 619. Dessin aquarellé de l'île du Grand Ribaud, vue de la terrasse de « La Polynésie ». Dessin réalisé dans les *Cahiers* (volume X p. 619, de l'édition CNRS) lors du séjour de Valéry à la propriété en mars 1925.

interfaces enchevêtrées, tout en variations et tangentes, qui s'affirment entre les notes des *Cahiers* et l'invention scripturale qui les entoure. Ce qui va d'ailleurs à l'encontre d'une certaine tradition d'analyse valéryenne, qui voit la pensée et la créativité de l'écrivain comme une aire de tensions bipolaires et mutuellement exclusives – Être-Connaître, cognitif et sensoriel, appel des sens et celui des « choses divines » (« Éros » et « Thêta »), poésie et pensée abstraite, continu et discontinu, partie et tout, nécessité et hasard, genèse et fin (« fin » dans le sens de l'intention maintes fois analysée sous la forme d'un infinitif aux allures d'injonction impérieuse, « *TO GO TO THE LAST POINT / celui au-delà duquel tout sera changé*⁷ ». Au mieux, l'expression de ce « point final » ne peut être que tâtonnante, approximative : c'est ce que l'on découvre dans une note des *Cahiers*, classée sous une thématique triple, « Éros », « Thêta » et « poème ». Faust s'y adonne à une rêverie qui renvoie à ses échanges avec Lust ; l'impossible et le néanmoins possible se jouxent et s'entrelacent :

On se parlerait sans paroles. La nuit pourrait venir
Il y aurait quelque chose de plus –
dans ce qui n'est pas visible.
(On serait autre chose « qu'heureux »)⁸

On ne saurait qualifier ce moment profondément introspectif – sondage d'un for intérieur, dépendant toutefois de la « présence » moins perçue qu'imaginée de Lust – d'« aboutissement » ou de culmination. Ce d'autant que le classement « poème » se prête à l'ambiguïté : à l'écoute du modèle mallarméen une écriture libre emprunte la voie de la suggestion, laissant de côté toute structuration en « forme fixe ». Il s'agit de l'accession, fût-elle évanescence, à un moment atemporel, situé effectivement aux confins de l'expression dont l'énoncé privatif du début (« parler sans paroles ») donne d'emblée le ton. Ceci à plus forte raison que le « temps » qui règne est le conditionnel ; la portée essentielle du texte est hypothétique, laissant libre cours à l'imagination. Si une « limite » est atteinte, ce n'est qu'un seuil – un tremplin vers « quelque

chose de plus », « autre chose » – tous deux pressentis, mais non repérables avec haute précision, étant donné les contraintes imposées par le langage. En tonalités énigmatiques et sibyllines, Valéry esquisse une échappée où l'approximation et la négation voguent de pair. Aussi convient-il de relativiser les bipolarités et les courants apparemment ascendants les uns sur les autres, en dégageant tout ce qui relève de zones « frontières », bien plus poreuses que fermement délimitées – et plus généralement de faire ressortir ce qui découle d'éléments réfractaires à des mises en perspective trop nettes. L'un des « Petits Poèmes Abstracts » donne le ton et la portée d'une perception située aux confins de l'exprimable, celle de l'oiseau chantant :

J'écoute, j'écoute, et ce que j'écoute – une fois dépassée l'idée de chant d'oiseau, – et les comparaisons etc. / et tout ce qui voudrait se substituer, aller outre, – / et je ne trouve que l'inexplicable en soi, le bruit, la sensation impénétrable... comme une couleur⁹

Dans ces notations le recours au réflexe descriptif par des « comparaisons », congédié au début, revient à la fin dans une tentative de coiffer le tout (« [...] *comme une couleur* »), par une contradiction qui accuse le renversement de la proscription comparative au début. Il n'est ainsi guère étonnant de constater le classement double – à la fois « Φ » (Thêta) et « P[etit] P[oème] A[bstrait] » – car ce qui vient d'être perçu et mis en mots élude tout geste classificateur limitatif – à la fois « physique » et « métaphysique » de par son intensité.

D'autres occurrences font valoir le jeu d'une vision rafraîchie du monde – telle Notre-Dame, redécouverte en un instantané sensoriel : « *J'ai rencontré Notre-Dame – Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup [...] en objet inconnu [...] J'étais frappé par son étrangeté [...]*¹⁰ » (1933). La suspension sensorielle est d'autant plus frappante par le recours au soulignement de « *rencontré* » dans le manuscrit : la gamme expressive du langage est mise à rude épreuve, et ne saurait être longuement développée. La portée de l'expérience se répercute jusque

sur la structure stylistique : toute action étant suspendue, la dernière phrase préfère un mode nominal, alignant des séquences de détails (« *Cette formation bizarre de masses et de détails aigus, ce grillage de colonnettes –, ces grosses tours et la pointe fine au-delà* »). Quand de tels moments figurent dans la trame de l'écriture ils s'entendent tout autant qu'ils s'écrivent. Surtout, ils sont engendrés par un regard dont le fonctionnement se définit par son altérité, moyennant des entrelacs que Valéry cerne volontiers dans leur nature paradoxale.

Ce petit texte est exemplaire d'une suite de perceptions en « entre-deux » généralisé. Lors de leur apparition dans le déroulé de la pensée, ces instantanés s'imposent avec la force d'une « illumination » rimbaldienne qui bouscule l'orientation normale de la perception. L'un des textes de *Mélange*, intitulé « Le Vide et le Plein » (où l'inversion de l'ordre normal est déjà à retenir), concentre un instant d'expérience saisi par la convergence de tracés contraires : « [...] *je puis tout à coup voir tout autrement. [...] Rien n'est plus gratuit. Rien n'est plus isolé. Les objets ne sont indépendants qu'en apparence. Leurs distances, leurs non-contacts sont apparences.* » Dans la dernière phrase, où l'inachèvement est renforcé par la ponctuation suspensive, la contingence des objets et des événements « *séparés par du vide* », comme Valéry l'écrit, s'ouvre sur un désengagement de tout, un vaste affranchissement de l'Être : « *Et ma sensation de liberté...*¹¹ » Les « Poèmes et Petits Poèmes Abstracts », réunis plus largement sous le titre de *Poésie perdue – Les poèmes en prose des Cahiers* par Michel Jarrety¹², forment l'un des creusets majeurs de cette problématique. On y trouve fréquemment l'expression saisissante de la plénitude, comme aussi de la fragilité, d'un état d'« Entre-Deux », comportant l'enchevêtrement de sens contraires. Le style emprunte volontiers la voie de l'oxymore, de l'antithèse, afin de dresser les contours de ce qui est à peine exprimable. Tel « instantané » de la perception peut surgir dans le vécu et demander d'être matérialisé. L'expérience de

l'aube par exemple, suscite l'émotion d'une plénitude qui trébuche de nouveau sur l'inexprimable : « *Comme je sens à cette heure – la profondeur de l'apparence (je ne sais l'exprimer) et c'est ceci qui est poésie*¹³. » La tonalité stylistique adoptée lors de telles créations adhère fréquemment à des rythmes coupés, des ralentissements véhiculés par pauses ou de brusques sauts de registre. Si Valéry recourt à un contraste dont l'importance est soulignée, c'est pour orienter l'écriture vers une fin qui n'en est pas une, précédée par un « ne pas savoir exprimer » – revendiquant toutefois un arrêt dont la fermeté accentuée apporte une vive dénégation à la capitulation qui la précède (« *Un paysage quelconque est un DU – Il cache ce qu'il implique, exige*¹⁴. » Nous effleurons dans ces lignes la problématique des nanostructures et la révision qu'elle invite à faire de ce que nous entendons habituellement par la « réalité », socle de la nano-physique (mécanique quantique). Comme déjà constaté, l'apport de Werner Heisenberg au socle de la créativité valéryenne – abordée par le biais de plusieurs livres de sa bibliothèque personnelle, portant des annotations ayant trait au calcul infinitésimal – appelle des recherches bien plus élaborées¹⁵.

En faisant ressortir la « *profondeur de l'apparence* » les deux volets d'affirmation/négation qui travaillent la perception suivent un tracé dialogique qui est loin d'être résolu. Ils rejoignent plutôt un certain seuil où tout est en mouvement, renvoyant à l'ensemble des possibles dont l'écriture doit rendre compte. Tout converge en une agrégation d'énergies, de régimes d'écriture très variables – un ensemble d'éléments latents, hors de toute notion de linéarité contraignante. Parmi ces interférences une place de choix doit être réservée aux « modulations de l'être », cernées avec grande finesse par Jean-Marc Houpert dans son ouvrage *Alphabets valéryens*¹⁶. On assiste aussi à la mise en place de nombreuses interfaces thématiques : celles-ci prennent forme autour d'autant de processus en cours, essentiellement inachevés. Leur portée se fait sentir à de multiples niveaux – par exemple, la réciprocité de l'action-réaction, de l'ordre-désordre, de

la surprise-attente, de la continuité-discontinuité, de la « présence de l'absence », ou du rapport entre la partie et le tout, l'individu et la totalité à laquelle il appartient. S'impose ainsi tout un canevas dialogique : les débats tendus engendrés par les exigences d'une « stratégie méthodique » (telle qu'elle est particularisée dans *La Conquête allemande*, 1897) interrogent instamment le bien-fondé de toute stratégie, soumise à l'intrusion du hasard et de l'accidentel. Le questionnement intrinsèque dont le « texte-instantané » est empreint¹⁷ renvoie à la triade tracée dans l'œuvre par l'action de ce que Valéry abrège souvent en « CEM » (la trilogie « Corps-Esprit-Monde »). Ce faisant, l'écriture s'engage dans une voie révisionnelle, portant sur un fondement principal prioritaire chez lui, celui d'une certaine « manière de voir » :

[...] je puis tout à coup voir tout autrement – et vouloir voir que tout ceci se tient comme les engrenages d'un mécanisme, les compartiments d'un parquet – et que chaque modification est rigoureusement une substitution – comme dans un liquide où une molécule ne se déplace qu'une autre ne la remplace. – Rien n'est plus gratuit. Rien n'est plus isolé. Les objets ne sont indépendants qu'en apparence¹⁸.

L'irruption de ces incidences conflictuelles déstabilise la dominante majeure d'une « connaissance de la connaissance », par des échappées sur un Moi plus largement scruté sous tous ses traits – affectifs, sensoriels, scripturaux, psychologiques ou sociétaux, parmi d'autres.

Enjeux de l'« Entre-deux » – les défis lexicaux (II) : À un certain point de l'analyse liée à une problématique de l'« Entre-deux », génitrice de connotations plurielles qui sous-tendent le parcours complexe de l'Œuvre, une interrogation d'ordre lexical fait planer l'ombre d'un obstacle gênant : comment délimiter cet ensemble si diversifié, situé entre le vœu constant de la continuité de la pensée, et concurrentement de la discontinuité, de la mise en question ? Face à des interpellations

issues de perceptions singulières avec le réel, l'écriture peut revêtir des tonalités marquées par la « densité », voire la « rugosité¹⁹ », de leur articulation. En chosifiant les prises de contact avec le réel l'écriture renvoie à ses courants de créativité latente, dont on peut lire la résonance « entre les lignes », en filigrane. Il serait légitime d'évoquer la « masse » textuelle et contextuelle de multiples documents, qu'il s'agisse des *Cahiers* ou de toute la gamme des manuscrits rattachés à la réflexion philosophique, historique, politique et sociale. Contextes auxquels il convient d'ajouter la créativité théâtrale ainsi que les « Dialogues », qui dès leur titre, portent en eux l'enjeu essentiel de situations d'« entre-deux » – faites d'entente tacite, de communion et échange, mais aussi de quiproquos, parsemés de moments d'opposition et de tension, comme aussi de silences et de suspension dans les prises de parole.

Nous avons fait allusion au fait qu'à l'approfondissement du contenu suscité par la densité sémantique et énonciative de l'écriture correspond de même une richesse de *désignations analytiques*. Or, celles-ci et leurs complémentaires *lexicaux* ont partie liée dans l'imbrication des idées, des perceptions et du potentiel expressif de l'écriture. S'agit-il dans notre approche de tel nœud de références entrecroisées, d'une « aire » d'éclats de la perception, de « bribes » de la pensée ? – sachant qu'une « aire », surtout, est normalement prédéterminée, ce qui va à l'encontre d'une situation d'idées caractérisées par leur mouvance et leur ouverture. S'agirait-il de « ramifications entremêlées », d'« arborescences » ? De « point focal », pour désigner l'axe central de la genèse ? De « plaque tournante », « matrice » génératrice d'une « combinatoire » ? Ces actions seraient-elles gérées par une « dynamique génératrice », quitte à admettre que celle-ci serait à la fois unifiée et paradoxalement multiple ? C'est la définition proposée par Valéry dans la célèbre question rhétorique de son « Discours sur Descartes²⁰ », où un point de départ bien unifié, appelé « effort intellectuel », se voit « développé » dans des « voies abstraites »,

autant d'« écarts » relatifs à l'axe coordinateur. Écarts d'ailleurs nullement dans le sens de la déviation, du simple détour, mais dans celui d'une forte intériorisation de l'expérience. Il est normal que l'abondance de ces termes descriptifs soit le reflet des considérations portant paradoxalement sur les hésitations qui surgissent souvent chez Valéry dans des tentatives de cerner le statut du Moi, comme aussi dans celles qui essaient de cerner la situation du Moi dans la complexité du réel. Le constat des insuffisances du langage aux yeux de Valéry naît tôt dans les *Cahiers*. Dès 1900, c'est l'arbre et le peintre qui lui servent de point de départ exemplaire : « [...] le peintre qui désire qu'un certain lieu de son tableau soit de couleur verte, y place un arbre ; et il dit par là quelque chose de plus que ce qu'il voulait dire dans le principe²¹. » Plus loin il développe l'enjeu dont il s'agit :

[Les paroles de la langue commune] furent créées séparément ; et les unes à tel instant et par tel besoin ; et les autres, dans une autre circonstance. Un seul aspect des choses, un seul désir, un seul esprit, ne les ont pas instituées comme par un seul acte. Leur ensemble n'est donc approprié à aucun usage particulier, et il est impossible de les conduire à des développements certains et éloignés, sans se perdre dans leurs ramifications infinies...²²

Ce qui étonne dans ces remarques, c'est moins leur contenu que la date : il s'agit des « *Tabulae meae Tentationum* », cahier qui couvre la période fin 1897 (ou début 1898)-octobre 1899. En effet, la prise de conscience de l'inadéquation qui peut intervenir dans les rapports langage/perception/stimulus venus du réel, se déclare très tôt. Dès le début de mise en œuvre du « cahier », comme du « carnet » par Valéry, cette prise de position sera nuancée : le côtoiement de la plume, du crayon et du pinceau incitera à des moyens expressifs plus variés, plus aptes à prendre le relais quand l'un d'entre eux se révèle inconsistant, voire infidèle à tel stimulus initial. Et la notion des « harmoniques » de la pensée offrira un autre recours dans la recherche toujours reconduite des possibles de l'exprimable. Nous

rejoignons par-là l'absence de limite et la transgression d'aires d'expression qui sous-tendent la résonance de « l'inachevable », laquelle ne saurait d'ailleurs être réduite au simple constat d'une « absence de fin » dans tel champ manuscrit. La conjonction de « l'inachevable » et d'un « Entre-deux » irréductible, réfractaire à la résolution et portée vers l'ouverture constante de ses composantes, a pour dynamique centrale non pas une *visée*, un projet ou direction de la pensée, mais une *propulsion interne, autonome*. L'action de celle-ci recouvre des dimensions multiples : identitaires, ontologiques, épistémologiques, affectives, sensorielles et scripturales. Sa conceptualisation ainsi que sa mise en œuvre sont innervées par des retours sur soi, en phase avec la turbulence ou bien avec la quiétude d'un Moi pensant, sentant et écrivant.

La délimitation de ces éléments qui sont ancrées au cœur de la genèse est nécessairement plurielle, ne souffrant pas des désignations univoques. D'où, pour la critique de persuasion « génétique », l'élaboration progressive d'une aire complexe de termes s'appliquant au corpus manuscrit d'écrivains très divers, sous l'égide de l'ITEM (CNRS), et non nécessairement applicables d'une Équipe de chercheurs à une autre. Lors d'un vaste projet de constitution d'un « Dictionnaire de la genèse²³ », lancé par l'ITEM dans les années 2004-2005, des propositions intéressantes avaient été formulées par l'Équipe Valéry. Un choix (nullement exclusif) s'impose :

Spécialiste de littérature française, Brian Stimpson, menant des études sur la bibliothèque personnelle de Valéry, a fait ressortir la constitution de réseaux d'idées suivant la forme de « cristallisation » – un processus d'agrégation où viennent s'accumuler des fragments d'idées entr'aperçues mais non « formulables ». Sans doute conviendrait-il d'atténuer le terme « cristallisation » par ceux de « modulation » et d'« intégration » des parties composantes, pour contourner le sous-entendu de « concrétion cristalline définitive », dans lequel les rythmes fluctuants qui investissent l'écriture risquent de se dérober – à la fois des idées, des perceptions surgies inopinément, et de multiples *façons*

d'écrire (entre plusieurs autres facettes, écriture de premier jet, de notation brute, et le fonctionnement de ratures²⁴). Dans une proposition faite en 2005, Janeta Ouzounova-Maspéro, travaillant sur les sciences du langage, a mis en avant les notions de « pôle d'attraction », de « gradient d'attraction » – autant de « pôles attractifs » autour desquels s'organisent des ramifications fonctionnant en « rhizome » (q. v., *infra*). Ces remarques posent des amers certains, tout en appelant néanmoins une orientation comprenant, mais aussi relativisant, le seul repère de la linguistique. Car une allure singulière de l'écrit, répondant à des démarches d'« Entre-Deux », passe par là. Il faudrait en effet élargir le champ de référence, en y incluant ce qui touche à la genèse proprement *scripturale*, entendue dans un sens plus ample (pulsionnel, tangentiel ; le statut de « l'écart », et du fragmentaire, de l'écriture discontinue ; l'intense débat intérieur, irrésolu, entre « l'individu » et le « Tout » ; et l'immense nœud « érotico-métaphysique » dont les travaux de Ned Bastet et de Paul Gifford²⁵ sont exemplaires).

Rhizome, entrelacs et/ou nœuds

La première utilisation publiée du terme « fonctionnement en "rhizome" » dans les recherches valéryennes revient à Françoise Haffner. Elle emploie cette notion dans une contribution à la Série Paul Valéry²⁶, en y développant la complexité d'une « écriture en rhizomes des feuilles volantes et leur possibilité de combinatoire, génétique du feuilletage [...] », effort de combinatoire reprise « sur des feuillets les plus divers non pour une synthèse discursive, mais pour des recueils pouvant alimenter, peut-être, des publications²⁷ ». Le terme « rhizome » est également mis en relief par Micheline Hontebeyrie, dans son article intitulé « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s)²⁸ ». Elle relève que « *Le chantier scriptural qui, né de l'amour, s'étale sur 25 années, se révèle exemplaire d'un fonctionnement en rhizome : ramifications verticales dans la temporalité, horizontales dans la simultanéité des supports*²⁹ ». En invoquant un rapprochement génétique avec le hasard pur, Régine Pietra écrit : « *Il ne serait pas question des états successifs d'un même texte en élaboration* ».

*ration mais, si l'on accepte ces comparaisons un peu outrées, de jeux de cartes que l'on appellerait ou encore d'une liaison rhizomatique entre les textes*³⁰. »

À ce stade un rappel de définition du « rhizome » serait utile. Il s'agit d'une « tige souterraine vivace, souvent horizontale, émettant chaque année des racines et des tiges aériennes³¹ ». Comme l'a rappelé Janeta Ouzounova-Maspéro, cette acception botanique revêt aussi une signification *métaphorique* en philosophie, celle de souche conceptuelle à partir de laquelle rayonnent d'autres notions et idées, rattachées à la source génératrice de leur fonctionnement³². L'on pourrait y ajouter une légère réserve : brûlant l'étape de la comparaison et de la similitude, les processus complexes qui sont à l'œuvre dans l'écriture de Valéry sont immédiatement *identifiés* avec le sens qu'ils véhiculent. Les rapprochements « rhizomatiques » prendraient forme au moment même de leur énonciation. Ainsi aurait-on affaire à la mise en place d'une conceptualisation liée pour l'essentiel au fonctionnement d'un « univers imaginaire » : l'action suggestive de l'image serait aussi importante que les concepts et les perceptions qu'elle est censée circonscrire.

D'où la mise en œuvre de nombreuses perspectives et notions – celles d'alimentation, de ressourcement, d'irrigation (formule imagée singulièrement pertinente), d'aimantation, de rayonnement, d'interaction et d'interface, d'échange, renvoi, écart et tangente, d'enchevêtrement et d'entrelacs combinatoires. Ces opérations s'organisent en réseaux d'échange complexes, qui se révèlent à l'état manuscrit de l'écriture – celle-ci comprenant en outre la multiplicité de gestes qui font des brouillons et des états divers de l'inscription un formidable réservoir de possibles heuristiques. Entrent bien sûr dans cette catégorie les ratures, offrant à l'occasion un espace d'ornementation ou de simple « rêverie » en forme de gribouillis, ainsi que les retours et les reprises de tel élément initialement intervenu dans le cours du déroulement créateur. L'écriture peut cheminer sous forme de dialogue, de face-à-face ou en colonnes, recouvrant tel espace donné à écrire de va-et-vient, de croisements, d'échos et de renvois. À cette tapisserie cousue de fils entremêlés vient

s'ajouter un éventail très étendu de niveaux graphiques, tous orientés vers le développement ou la clarification illustratifs des propos – des dessins au crayon ou à l'encre, des graphiques, des échelles de mesure, et assez souvent des aquarelles. En un geste continu ces dernières sont appelées à prendre le relais de la réflexion à des moments où le langage est mis de côté, comme s'il était considéré inapte à rendre la plénitude de telle perception, telle expérience intense du vécu.

Dans son annotation de « L'Ange », Jean Levaillant écrit : « *S'il y avait un centre, il serait ici : toutes les forces de décentrement s'y recourent, par une structure de séparation*³³. » La remarque, formulée au conditionnel, donc hypothétique – se prête à de multiples développements, car elle fait rebondir la dynamique de cette interface « Présence-Absence » qui se situe au cœur de la créativité valéryenne. De même Nicole Celeyrette-Pietri, partant d'un « univers décentralisé », met l'accent dès le titre de sa thèse³⁴ sur le passage, le transfert entre envois et renvois, et sur la mouvance et le changement qui en découlent. Ces formes diverses de l'activité créatrice seraient à même de rendre compte de ce qui s'annonce dans l'écriture et la pensée comme la circulation, l'effervescence et la virtualité constante des idées – le « bouillonnement » des énergies inventives.

Dans cette masse de sollicitations, peut-on parler de « structuration » et d'opérations de causalité ? Ici encore, la « structure » a vite fait de faire état de ses limites. Tout au plus pourrait-on procéder en dégageant les grandes « lignes de force » de tel segment de la pensée. Il s'agirait plutôt d'entrelacs, d'interfaces, sujets à des démarches par « fonction », comme le précise Nicole Celeyrette-Pietri³⁵ dans une synthèse lumineuse des répercussions sur Valéry à la prise de connaissance du livre d'Ernst Mach (*La Connaissance et l'Erreur*³⁶). Œuvrant en interaction avec un travail de « variation » reconduit de proche en proche, les « grandeurs variables » qui en résultent « [...] ne sont pas saisissables isolément, puisqu'elles se tiennent toutes dans un réseau de relations mutuelles³⁷ ». En témoignent les imbrications,

très richement reconduites par Valéry, de certains chantiers de réflexion, tels Rêve/Sommeil, Attente/Surprise, ou la conjonction triadique et multidimensionnelle du « Corps/Esprit/Monde ».

Peut-on pour autant s'en tenir à ces seuls constats ? S'il y a déplacement et variation, de quel ordre sont-ils ? De telles interrogations sollicitent des approches « pluridimensionnelles », car la problématique dépasse les limites d'une attente « linéaire » et « successive » de la mise en écriture. Les limites du langage dans l'expression de la complexité – images, idées naissantes, perceptions fugaces, saisies en passant, reconduites et remaniées mais à distance de leur apparition initiale – en font bien entendu partie, surtout en ce qui concerne la définition valéryenne du « beau », comme « *Caractères contradictoires – Négatifs – / Infini sous forme finie* » – comme Valéry l'indique en 1944 dans une note des cahiers³⁸. Il y dégage la portée « contradictoire », privative, toujours à resaisir, à reprendre – travail « inachevable », comme l'attestent les nombreuses récurrences consacrées à l'expression de ce que le seul langage n'est pas toujours à même de circonscrire de manière adéquate. Dès 1935 une entrée avait cerné de plus près les rapports qui sont à l'œuvre entre la beauté et le langage :

Beauté – signifie *inexprimabilité* – (et désir de ré-éprouver cet effet). [...] / *Inexprimabilité* signifie non qu'il n'y ait pas des expressions – mais que toutes les expressions sont incapables de restituer ce qui les excite – et que nous avons le sentiment de cette incapacité ou irrationalité comme de véritables propriétés de la chose-cause. [...] / De l'ineffabilité – « Les mots manquent » – La littérature essaye par des mots de créer l'état du manque de mots³⁹.

Il conviendrait surtout de stabiliser, autour d'assises exploitables, l'ensemble de ces appréciations, puisqu'au premier regard on ne peut les saisir que dans leur diversité et leurs métamorphoses. Il importerait aussi d'élargir la portée de l'analyse vers d'autres registres de la création, notamment celui du ressourcement

musical auquel Valéry a fréquemment recours – celui des strates « harmoniques » et « mélodiques » qui viendraient étayer et enrichir la seule saisie des textes dans leur portée linguistique, respectivement « verticale » (paradigme) et « horizontale » (syntagme).

Une étude exemplaire de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie⁴⁰ s'attache à dégager des « incidences génétiques » qui informent des domaines de réflexion dans les *Cahiers* de Valéry. Sous les facettes de « Journal de l'homme quelconque », « Traiter de l'Éros », « Le journal dessiné », « Ego Scriptor » et « Une "manière de voir" Histoire et Politique », certains linéaments essentiels d'une ossature de la pensée et de la sensibilité sont dégagés et synthétisés avec pertinence et finesse. L'on pourrait simplement regretter que le bien-fondé de la notion d'« incidence » ne soit pas creusé dès l'Introduction : le terme prend sans doute sa place dans l'éventail d'ampleur qui auréole les opérations de l'« Entre-deux » ici exposé. Ceci a fortiori que les auteures dégagent pour finir « une pensée en acte », faite de « "transformations" », « "substitutions" » et « "combinaisons"⁴¹ ». Le terme connote le « rayon d'action » d'une cheville ouvrière, ainsi que celui du fortuit, du surgissement par hasard (ce dernier jouant un rôle capital dans la révision en profondeur opérée par la reconnaissance par Valéry du rôle indispensable joué par l'aléatoire) – perspectives qui ont partie liée avec les déclinaisons réhabilitées d'une « manière de voir » en « Entre-deux ».

À ceci près : le terme « incidences » peut sans doute prendre sa place dans la panoplie d'investigations mathématiques (« angle d'incidence » en géométrie) qui se déroule dans les *Cahiers*. Il paraîtrait toutefois plus problématique de le voir figurer en tant qu'« effet » et « répercussion », qui définissent son statut – ce qui tendrait à restaurer une manière de percevoir et de conceptualiser par raisonnements, ancrés dans la causalité et les conséquences. L'univers de la créativité valéryenne ne fonctionne pas suivant des dominantes mesurables ; il est trop sujet à la variabilité de ses échappées et lignes de force

qui, elles, ne se soumettent pas à des principes de réglementation usuels, qu'ils soient d'ordre périodique, géométrique, symétrique ou autre. Les attributions d'une « pensée en acte » (« transformer », « substituer », « combiner ») militent contre le choix du mot – à moins qu'une acception plus large du terme (phénomène « incident » – ce qui est soumis au hasard, accessoire, non fondamental) ne vienne s'adjoindre aux « incidences » relevées, pour les élargir. Le cas échéant, tout ce qui a trait dans l'Œuvre à la musique, à l'esthétique ou à l'architecture par exemple, chacune éminemment digne de figurer comme des « incidences » majeures dans la trajectoire de la créativité, a voix au chapitre dans un relevé de ces « tentations » dont le « tableau » est dressé dès 1897 dans le grand registre intitulé « *Tabulae meae Tentationum* – Codex Quartus⁴² ».

Au-delà de cette dimension les notes des *Cahiers*, et les rédactions sur feuilles volantes à partir de 1909 (ensuite dactylographiées), posent la question de pouvoir repérer pour tel cycle ou telle agrégation de pensées l'élément déclencheur qui en fournit le creuset – c'est-à-dire, de trouver pour une étape de l'écriture et de réflexion la cheville ouvrière qui gère l'ensemble, et autour de laquelle s'organise le tout. L'image de l'univers ordonné autour d'un centre solaire et de ses planètes-satellites permet une saisie pertinente de ce fonctionnement. Mais dans cette démarche, quels critères faudrait-il retenir pour fonder l'analyse ? En appliquant celui de simple fréquence de recours à certains mots-clés ? Une remarque incontournable s'impose : il ne s'agit nullement de négliger des stimuli divers, venus augmenter ou ralentir au fil du temps le tracé des rythmes de créativité ; un principe évolutif doit être pris en compte. Il n'en reste pas moins qu'une mise en réseau coordinatrice de « thèmes » et de « variations » nous permet de percevoir comment et sous quelles conditions telle aire de créativité prend naissance et organise ses données internes.

Un domaine d'analyse statistique serait susceptible de fournir un outil pratique dans cette démarche – c'est la « Nodal Network Analysis »

(« Analyse en Réseaux Nodaux »). Largement répandue en recherches pluridisciplinaires, elle trace l'action, l'interaction et la réaction de telle entité donnée (molécule etc.) sur une autre. À un niveau à la fois banal et crucial son apport est incontournable dans le domaine pharmacologique par exemple, pour mesurer d'éventuels associations, facteurs pré-disposants et confondants d'une substance proposée. Serait-il envisageable d'utiliser cette technique de structuration analytique pour ré-examiner l'ensemble de l'Œuvre de Valéry ? Du point de vue des axes de créativité émergents pendant les années 1900-1912, par exemple : cette période semble dominée par une activité de plus en plus intense à partir de 1908-1909 de remaniement et de réécriture, qui prend la forme d'un corpus conséquent de feuilles volantes et dactylographiées – de changement aussi de support d'écriture, passant du cycle des grands registres à des cahiers de taille plus petite. On y constate d'ailleurs (et même avant – dans l'*Album de vers anciens*, « Hélène », « Naissance de Vénus », « Même Féerie », « Narcisse parle », « Été » en témoignent) des bribes de création poétique qui feront écho dans *La Jeune Parque*. Cette agrégation de textes est amplifiée encore par l'émergence progressive d'une réflexion soutenue, consacrée à l'interface « Attente-Surprise », à laquelle se ressourcera le poème⁴³.

Il serait légitime de soutenir que la voie poétique chemine jusqu'aux années 1920-1930, dont le pivot coordinateur pourrait être repéré dans *Charmes* et leurs prémices. Et le désordre croissant en Europe n'est pas sans marquer l'évolution de la pensée et jusqu'aux formes de l'écriture pour ce qui est de la période 1930-1940. Valéry multiplie les essais, les préfaces et les conférences sollicitées dans des pays divers, parmi lesquels l'Allemagne et l'Italie, en pleine ébullition politique et sociale.

L'on pourrait toutefois objecter que les occurrences complexes d'une « manière de voir » et de créer en « Entre-Deux », susceptibles de déplacement contextuel, rendent délicate une segmentation en décennies, celle-ci tenant donc de limitations artificielles. D'un côté, il n'est pas faux de prétendre que toute l'activité

créatrice chez Valéry fait état d'une porosité et d'une perméabilité – et qu'une argumentation procédant par « tranches » mettrait ainsi en question des divisions chronologiques rigides ; surtout, elle minorerait l'optique même qui oriente les recherches ici exposées. De surcroît, on aurait tort d'après cette critique d'accorder trop d'importance à la seule dynamique « poétique », l'« hypostasiant » superficiellement au détriment de la vaste mouvance épistémologique et inter-générique de l'Œuvre.

C'est négliger toutefois que l'axe « poétique » relève d'abord, et surtout, d'un ressort *poétique* : l'on rejoint dans ce dernier un ressourcement génétique fondamental dont le propre est de transgresser des divisions et catégorisations de quelque nature que ce soit – temporelles et génériques, entre autres. Dans cette nouvelle approche de l'œuvre valéryenne il importera surtout de mettre en relief un objectif de première importance, celui qui consiste à faire ressortir tels axes générateurs, gérant l'ensemble de l'activité créatrice. En effet, il ne s'agit pas d'un axe mais de multiples, se déclinant de façon évolutive. C'est par exemple l'interface éminemment variable qui se met en place entre le « Moi » (et plus largement les rapports de ce qui prendra dans les *Cahiers* le sigle « Corps-Esprit-Monde ») et le Tout auquel ils restent étroitement apparentés. Peu à peu Valéry prend conscience d'un risque, ressenti dès les années 1890 dans une dimension à dominante abstraite⁴⁴. Au cours des années 1930, l'approfondissement du Moi ne peut ignorer une répercussion qui lui est afférente – celle du statut social et identitaire de l'*individu*. Le cahier « Août 1933⁴⁵ » témoigne de ce glissement, qui prendra de loin en loin des allures inquiétantes, concrétisées par le dérapage et la dérive politiques, et complétant le seul schéma « individu-Tout » par un troisième facteur bien plus inquiétant, le « totalitarisme ».

Ces énoncés qui prennent volontiers le chemin de bribes de réflexion lancent certes un défi de cohérence et de corrélation. Dans ses analyses relevant les « difficultés⁴⁶ » de compréhension posées au lecteur par la

densité de composition syntaxique chez Mallarmé, Valéry nous offre un recours remarquable : ses essais brillent par la clarté de leur exposition, autant d'appréciations d'anthologie, des jalons-phare dans l'approche des voies créatrices du « Maître ». En même temps, ils amorcent chez Valéry des investigations-clé différentes, consacrées à sa propre manière de concevoir les voies poétiques qui naissent en lui. Cette interface essentielle part du « défaut des langues⁴⁷ », qui est intégré non pas comme carence mais comme tremplin vers d'autres formes d'énonciation poétique. Celles-ci empruntent des cheminements variables, mais unifiés dans le but de « suggérer » des objets, des sentiments ou des états d'esprit moyennant une condensation syntaxique hors norme. Le vecteur limite de ce renouvellement de « manières de voir » et d'appréhender le monde se lit bien sûr dans la typographie éclatée d'« *Un Coup de Dés...* ». L'approche radicale et novatrice des rapports « étagés⁴⁸ », selon Maurice Blanchot, qui tantôt résonnent tantôt chuchotent suivant la dynamique qui innerve l'espace de la page offerte et l'écriture, réserve une place de choix au rôle d'un « hasard » qui est accusé dès le titre. Loin d'interrompre et de fragiliser l'émergence « stellaire », le hasard alimente paradoxalement les réserves créatrices. Aussi la trajectoire Mallarmé-Valéry brasse-t-elle une méditation consacrée au hasard et fondée sur le risque. Sans emprunter la voie d'un éloge de l'« inspiration » – ligne de démarcation où le risque est fortement présent – Valéry accorde une place de choix à l'aléatoire, à la « trouvaille », qui peuvent surgir à tout moment dans le courant de la pensée. L'influence de Mallarmé et de la pensée qui sous-tend l'ensemble d'« *Un Coup de Dés* » transparaît dans cette réflexion : quelle que soit la rigueur des démarches « méthodiques » ou « stratégiques », ayant pour but précis de déraciner l'imprévu, le hasard ne peut jamais être « aboli ». Notre choix d'ouvrir un volet ultérieur des recherches présentes à la date du 9 septembre 1898 est délibéré, car il découle d'une étape tout aussi déstabilisante que formatrice. Avec la disparition de Mallarmé le poids d'un possible héritage est relativisé,

et surtout renouvelé par des renvois, certes, au modèle mallarméen, mais aussi par des écarts sensibles engendrés par l'éclosion de nouvelles pistes exploratrices.

Comment « conclure » ne serait-ce que cette première étape de travaux en cours, suivant un tracé fait d'éléments indéterminés, provisoires, changeants, et tournés vers un « à-venir » de la pensée et de l'écriture valéryennes ? Les présupposés de l'interrogation semblent friser l'absurde, tellement ils paraissent fondés sur l'incertitude et l'approximation. Entre cause et effet, tour et détour, énonciation et reprise voire remaniement incessant, s'inscrivent une réciprocité paradoxale, des échanges qui font que la perspective d'un « aboutissement » s'éloigne à mesure que la distance à parcourir semble au contraire s'amoinrir. Différence capitale avec Proust : l'itératif d'un « Temps re-trouvé », impliquant le retour au début, mais investi des ressorts aptes à revivre et à refaire la trajectoire – faite de désillusions certes, de leurres aussi bien intellectuels qu'esthétiques et sentimentaux, de pièges tendus par un « connaître » rongé par la jalousie – dynamise la prise de conscience d'une issue possible au cheminement, et en une invitation au retour, propose le point final comme le point d'ouverture. Pour « *L'Ange* » de Valéry, ce sera tout autre chose : « *Et pendant une éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre*⁴⁹. » L'« éternité », en une expérience sans limite qui n'est pas entourée de vague, invite à refaire le cheminement de l'aventure de l'écriture, à la recherche d'elle-même. La juxtaposition d'une « connaissance » indéfiniment renouvelée, et d'une « compréhension » qui au contraire impose une borne à la tentative d'« inclure » les retombées qui découlent de la conjonction souhaitée mais déjouée des deux, relance la fonction d'un « Entre-deux » toujours présent, dont le deuxième versant du dialogue, faute d'aboutir, se résigne non à la fracture mais à une présence-absence fantomatique.

À la lumière de ces remarques une étude reste à réaliser concernant la rédaction de textes « remaniés », parfois de manière substantielle. Quel est le statut de ce que la science éditoriale

se limite le plus souvent à relever comme des « variantes » ? Est-il possible surtout de trouver la racine matricielle, le noyau focalisant, le « germe » de tel ensemble de réécritures ? En 1895-1896, Valéry découvre par hasard un roman de l'écrivain américain Stephen Crane ; « rencontre » qui nous met sur la bonne voie. Comme on le verra bientôt dans les deux prochains numéros de *LINKS*...

¹ Pour les abréviations bibliographiques se reporter à la note 1 de la première partie de cet article : « *L'Entre-deux* » de la créativité valéryenne I (1) ».

² « *MYSTÉRIEUSE MOI, pourtant, tu vis encore ! / Tu vas te reconnaître au lever de l'aurore / Amèrement la même...* » *Œ*, I, p. 105.

³ *C*, XIX, p. 895 ; *C2*, p. 974.

⁴ Cf. l'arabe « çifr », « chiffre ». En physique, le « zéro absolu » désigne un point par rapport auquel les particules dont le mouvement génère la chaleur sont immobiles (c. -273.16° C).

⁵ *Œ*, I, p. 136-137.

⁶ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Édition intégrale, établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry, t. 1, 1987, p. 34.

⁷ *C*, I, p. 202 ; *C2*, p. 21.

⁸ *C*, XVI, p. 534. Pour une analyse des résonances captées par ce beau texte, voir Robert Pickering, « "On se parlerait sans paroles" : la texture de l'écriture dans *Mon Faust* », p. 121-139 in Karl-Alfred Blüher et Jürgen Schmidt-Radefeldt (éds.), *Paul Valéry – Le cycle de « Mon Faust » devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Tubingen, Gunter Narr Verlag, « Acta Romanica, Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie, Band 7 », 1991.

⁹ *C*, XI, p. 662 ; *C2*, p. 1284.

¹⁰ *C*, XVI, p. 509 ; *C2*, p. 1297 ; *MJ*, p. 205.

¹¹ *Œ*, I, p. 300.

¹² Michel Jarrety (éd.), *Poésie perdue – Les poèmes en prose des Cahiers*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2000.

¹³ *C*, XII, p. 190 ; *C2*, p. 1285.

¹⁴ *C*, XII, p. 190 [1927].

¹⁵ Ici de nouveau je réitère mes remerciements à Brian Stimpson, dont nous attendons la mise en ligne du trésor de recherches qu'est la bibliothèque de Valéry. Masahiko Kimura donne un résumé succinct de l'influence de Heisenberg sur Valéry (in *Le Mythe du Savoir : Naissance et évolution de la pensée scientifique chez Paul Valéry (1880-1920)*, Frankfurt, Peter Lang, 2008, p. 319, 327). On lit avec intérêt des notes de conversation en 1929 avec

Paul Langevin, portant sur la théorie quantique de Heisenberg (*C*, XIII, p. 781-782 ; *C2*, p. 871-872).

¹⁶ Jean-Marc Houpert, *Alphabets valéryens – Les modulations de l'être*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 2019. Voir notamment, pour la notion de « modulation », les entrées « Modulations » (p. 313-366) et « Volutes » (p. 453 sq) *C*, XII, p. 190.

¹⁸ *Œ*, I, Mélanges, « Le Vide et le Plein », p. 300.

¹⁹ Un texte de 1921 classé « Poème et PPA » et intitulé « Rochers », privilégie dès le début l'énonciation nominative, et évolue vers la réification reconduite des instantanés de perception – la matière diversifiée étant ressentie directement en termes de sensation : « *Stratégie / aventures – chaos. / Autels, dés immenses, sous-ventres d'éléphants, Thibets [sic]. Flaques, fissures, failles, clivages, fentes, tables, bases. / Rugueux, poli, / flaches, petits poissons ultra-rapides* ». *C*, VIII, p. 224.

²⁰ « *Qu'est-ce donc qui peut être plus spécifiquement humain [...] que l'effort intellectuel dégagé de toute pratique, et quoi de plus pur et de plus audacieux que son développement dans ces voies abstraites qui s'écartent parfois si étrangement vers les profondeurs de notre possible ?* ». *Œ*, I, p. 797.

²¹ *C*, II, p. 104.

²² *C*, II, p. 113.

²³ À ma connaissance une publication des données recueillies auprès de toutes les Équipes de l'ITEM dans ce contexte n'a pas eu lieu. Les citations suivantes renvoient à des propositions formulées par des membres de l'Équipe Valéry, et diffusées uniquement en interne. L'absence de référence après une citation renvoie aux feuilles distribuées. Certaines de ces personnes nous ont malheureusement quittés ; qu'elles reçoivent ici l'expression de mon profond respect, comme de ma plus vive reconnaissance envers leur contribution durable aux recherches valéryennes.

²⁴ Voir à ce titre Robert Pickering, *Paul Valéry – La Page, L'Écriture*, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, « Littératures », 1996. Les chapitres II à VI sont pertinents aux orientations de cette étude.

²⁵ On ne peut citer ici que deux ouvrages et un recueil d'articles majeurs, faisant référence parmi d'innombrables publications : Ned Bastet, *Valéry à l'Extrême – Les au-delà de la raison*, Paris, L'Harmattan, « Critiques Littéraires », 1999 ; Paul Gifford, *Paul Valéry, Le Dialogue des choses divines*, Paris, Corti, 1989 ; Pierre Thibaud (éd.) *La Pensée, la Trace – Valéry – Varia. Mélanges à la mémoire de Simon Lantieri*, Paris, L'Harmattan, 2001.

²⁶ 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 Hugue Laurenti, Paris ; Caen, La Revue des Lettres Modernes Minard, « Série Paul Valéry, 9 », 1999, p. 135-188.

²⁷ *Id.*, p. 179.

²⁸ Micheline Hontebeyrie, « Paul Valéry. Correspondance(s) et résonance(s) », in *Genèse & Correspondances*, textes réunis et présentés par Françoise Leriche et Alain Pagès, Paris, Éditions des Archives Contemporaines/ITEM, 2012.

²⁹ *Id.*, p. 171.

³⁰ Micheline Hontebeyrie et Françoise Haffner (éds.), *Le laboratoire génétique « feuilles volantes » et Cahiers*, Paris, L'Harmattan, « Études Valéryennes, 98-99 », 2005, p. 107-108 ; voir aussi la note 6, p. 116, qui renvoie au livre de Deleuze et Guattari, *Rhizome – Introduction*, Paris, Minuit, 1976.

³¹ *Le Petit Larousse illustré* 2001, p. 892.

³² Gilles Deleuze et Félix Guattari ont appliqué la notion de « rhizome » à des perspectives philosophiques et idéologiques, dans leur ouvrage *Rhizome – Introduction. op. cit.*

³³ Paul Valéry, « *La Jeune Parque* » et poèmes en prose (« *L'Ange* », « *Agathe* », « *Histoires brisées* », Préface et commentaire de Jean Levaillant, Paris, Gallimard NRF, « Poésie », 1974, p. 159.

³⁴ *Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979. La reproduction en couverture du croquis intitulé « Symétrie agitée » par Valéry (C, XVIII, 627) capte les tensions qui habitent le cheminement parallèle, tensionnel des interfaces dialogiques qui se dégagent de l'« Entre-Deux » de la pensée et de l'écriture. Il s'agit d'une illustration très pertinente des transitions, renvois et tangentes qui informent ce « centre » qui n'en est pas un.

³⁵ Nicole Celeyrette-Pietri, « Les Chantiers de l'écriture », in Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, t. IX, Paris, Gallimard, p. 250. Citant Ernst Mach elle écrit : « La méfiance à l'égard des notions de cause et d'effet conduit à préférer la notion de fonction qui les remplace avantageusement [...] ».

³⁶ Ernst Mach, *Erkenntniss und Irrtum* (1905) ; Ernst Mach, *La Connaissance et l'Erreur*, trad. fr. Marcel Dufour, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1908.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ C, XXVIII, p. 307 ; C2, p. 982.

³⁹ C, XVIII, p. 350 ; C2, p. 971-972.

⁴⁰ Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, « Incidences génétiques des Cahiers de Paul Valéry », in *Genesis* 32, 2011, p. 82.

⁴¹ Pour un développement de ces perspectives, voir notre *Genèse du concept valéryen – « pouvoir » et « conquête méthodique » de l'écriture*, Paris, Archives des Lettres Modernes 243, « Archives Paul Valéry, 8 », 1990, Chapitre 1 (« Vers une Écriture en acte – Lecture des premiers cahiers »).

⁴² C, I, p. 167-362.

⁴³ Nous développerons la pertinence de cette approche analytique dans un troisième volet de recherches (« L'Entre-deux » valéryen : registres et régimes poétiques de l'œuvre [9 septembre 1898-1912]).

⁴⁴ Ce fut le cas de l'essai « La Conquête allemande » (1897), devenu en plaquette *Une Conquête méthodique* (1924).

⁴⁵ Paul Valéry, *Août 1933 – Cahier inédit*, édition établie, présentée et annotée sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Micheline Hontebeyrie, Paris, Gallimard, 2019. Voir notamment p. 11-12, 38, où la situation préoccupante de l'individu face au « Tout » est accusée.

⁴⁶ Citons aussi l'étude de Malcolm Bowie, *Mallarmé and the Art of Being Difficult*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978. Étude qui fait autorité dans ce contexte.

⁴⁷ Stéphane Mallarmé, *Crise de vers* (1895), *Divagations*, in *Œuvres complètes* t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 208.

⁴⁸ Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, « Idées NRF, 246 », 1959. Cf. chapitre IV « Où va la littérature », section v. 2 (« Une entente nouvelle de l'espace littéraire »), p. 346.

⁴⁹ *Œ*, I, p. 206.

Valéry et l'hypertexte

Robert Hillaire

Ce texte est daté, et sa publication aujourd'hui dans un tout autre contexte a d'abord le sens d'un témoignage sur la présence diffuse, mais toujours active, bien que sur un mode plus souterrain (comme beaucoup des grands noms incontestables du XX^{ème} siècle), de Paul Valéry dans les questionnements actuels autour de l'art et de la littérature. Ce texte était initialement destiné à la première livraison de la revue *Traverses* nouvelle formule, publiée au format numérique. En 1994, le président du Centre Pompidou de l'époque, François Barré, m'avait en effet confié la mission de repenser et d'actualiser *Traverses*, grande revue d'avant-garde publiée par le Centre depuis de nombreuses années. Et finalement de la remplacer par une nouvelle revue qui prendrait en considération la mutation numérique des supports de l'écrit et les conséquences qui en résultent dans les usages de l'écriture et les pratiques de lecture, l'économie générale de la culture et de la connaissance. Un premier document avait été produit, au terme de nombreuses consultations, qui constituait la première version de cette étude (sous le titre *Ex Machina*). Cette étude conduite précisément au moment de l'arrivée de l'Internet dans ce grand établissement de l'art et la culture, m'avait d'ailleurs permis de connecter plusieurs artistes numériques au réseau mondial émergent. Comment un grand établissement culturel allait-il se positionner face à l'arrivée de l'Internet, telle était la question posée dans cette étude ?

Pour accompagner ces changements, j'avais imaginé le sommaire d'un premier numéro de *Traverses* numérique, orienté plus spécifiquement vers les enjeux de ces mutations dans le champ de la littérature et de la poésie. Et, j'avais souhaité, comme lecteur toujours enthousiaste du fameux texte de Paul Valéry, *La conquête de l'ubiquité* (1929), souligner avec le texte que j'avais alors rédigé (Valéry et l'hypertexte), *l'intelligence visionnaire de cet auteur, sa sensibilité anticipatrice des changements de paradigme qui se produisaient dans les relations entre les arts, les sciences et les techniques. Changements dont déjà témoignerait le livre d'Ilya Prigogine et Isabelle Stengers, La nouvelle alliance* (1979), et dont, pour éclairer les enjeux de ce projet de revue, mais aussi les mouvements de fond qui agitent le texte qui suit, il peut être utile de rappeler la teneur avec sa quatrième de couverture :

« L'ancienne alliance est rompue. L'homme sait enfin qu'il est seul dans l'immensité indifférente de l'Univers d'où il a émergé par hasard. » Notre science n'est plus ce savoir classique, nous pouvons déchiffrer le récit d'une « nouvelle alliance ». Loin de l'exclure du monde qu'elle décrit, la science retrouve comme un problème l'appartenance de l'homme à ce monde. Les théories scientifiques ne peuvent plus supposer la possibilité d'un savoir omniscient ; nous lisons, jusque dans leurs principes, les traces d'une activité d'exploration au sein d'une nature en évolution.

Les auteurs poursuivent :

Les métamorphoses de la science concourent à rétablir la communication entre ce qu'on a appelé les « deux cultures », scientifique et humaniste, à un moment où la science et l'avenir des hommes se trouvent étroitement liés. La science occidentale du XVIII^{ème} siècle appartenait à un contexte culturel bien déterminé. Aujourd'hui, elle