

Poétique des "histoires" valéryennes : l'arbitraire, la nécessité, les possibles

Autor(en): **Johansson, Franz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera
delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **61 (2014)**

Heft 1: **Fascicule français. Penser le hasard et la nécessité**

PDF erstellt am: **06.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658154>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Poétique des « histoires » valéryennes : l'arbitraire, la nécessité, les possibles

Le personnage n'est pas un élément de ma pensée; l'intrigue, l'aventure, le caractère, les événements non ordinaires, non, les 'histoires', les vicissitudes ne sont pas de mon domaine naturel¹.

La critique que Paul Valéry adresse au roman, dénonçant son caractère arbitraire, est célèbre. Cette position est connue, dans une large mesure, par le truchement des quelques lignes qui l'évoquent dans le *Manifeste du surréalisme* et, surtout, de la formule qu'y rapporte André Breton, si souvent reprise et commentée: « Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire: *La marquise sortit à cinq heures* »². Elle correspond bien à une position exposée à de nombreuses reprises et à différentes époques dans l'œuvre et les notes de Valéry. Dans le texte tardif, d'allure récapitulative, qu'est « Fragments des Mémoires d'un poème » (1937), on lit: « Il m'est presque impossible de lire un roman sans me sentir, dès que mon attention vive s'éveille, substituer aux phrases données d'autres phrases que l'auteur aurait pu écrire tout aussi bien, sans grand dommage pour ses effets »³. Dans l'« Avertissement » à l'orée des *Histoires brisées*, l'auteur rappelle sa « sensibilité excessive à l'égard de l'arbitraire »⁴, et en précise les conséquences sur sa manière de percevoir et de juger l'œuvre romanesque: « Tout roman peut recevoir un ou plusieurs dénouements tout autres que celui qu'il offre [...] »⁵. Dans un cahier de

¹ Paul Valéry, *Cahiers*, VIII, p. 138. Toutes les références aux *Cahiers* renvoient à l'édition intégrale en fac-similé, Paris, éditions du C.N.R.S., 1957-1961 (29 volumes). Elles seront systématiquement signalées, au sein de cet article, par le numéro du volume en chiffres romains, immédiatement suivi, après la virgule, du numéro de page en chiffres arabes.

² André Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1988, I, p. 313.

³ Paul Valéry, *Œuvres I*, p. 1468. Les références aux *Œuvres* de Valéry seront signalées de la façon suivante au sein de cet article: *ŒI*, pour *Œuvres I*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1957; *ŒII*, pour *Œuvres II*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1960.

⁴ *ŒII*, p. 407.

⁵ *ŒII*, pp. 407-408.

1913, on retrouve la trace immédiate de la fameuse marquise évoquée dans le *Manifeste* :

Romans. L'arbitraire.	Aussi arbitraire que le réel.
La comtesse prit le train de 8 heures)	} ad libitum
La Marquise prit le train de 9 heures)	

Or ce que je puis faire varier ainsi indéfiniment, *dans le mou*, le premier imbécile venu peut le faire à ma place – le lecteur. [...] ⁶.

Ce grief n'est pas réservé au seul roman ; il est également pointé contre d'autres écritures. Au nom de « l'arbitraire » une note des *Cahiers* disqualifie ensemble « les sujets de roman, l'histoire accoutumée »⁷. Il en va de même ici : « Quant aux contes et à l'histoire, il m'arrive de m'y laisser prendre et de les admirer, comme excitants, passe-temps et ouvrages d'art ; mais s'ils prétendent à la 'vérité', et se flattent d'être pris au sérieux, l'arbitraire aussitôt et les conventions inconscientes se manifestent [...] »⁸. L'écrivain confie encore : « Enfin, les situations, les combinaisons de personnages, les sujets de récits et de drames ne trouvent pas en moi de quoi prendre racine et produire des développements dans une seule direction »⁹.

On voit ce que les écritures que Valéry rassemble à partir du même reproche, ont en commun : le roman, qui est « énumération d'événements humains ou anthropomorphes [...] »¹⁰, la « machine dramatique » qui fait « entrer, sortir, se mouvoir des personnages » et nécessite un agencement habile de « l'action, les situations, les combinaisons et les résolutions »¹¹, l'Histoire, que Valéry envisage comme une écriture essentiellement narrative (« *penser par événements* » est jugé une « habitude essentiellement due à l'histoire et entretenue par elle »¹²) et à laquelle il faudrait adjoindre cette

⁶ V, p. 101.

⁷ XXIII, p. 553.

⁸ *ŒI*, p. 1467.

⁹ *ibid.*

¹⁰ XVII, p. 530.

¹¹ « Notes sur un tragique et une tragédie », Préface à Lucien Fabre, *Dieu est innocent*, Paris, Nagel, 1946, p. XII. Il est significatif que ce soit précisément la présence d'une intrigue qui permet à Valéry d'opposer le drame, qu'il considère avec distance et suspicion, et le dialogue, qui lui est cher : « Je puis bien écrire pour plusieurs voix, m'y étant essayé ; mais l'action, les situations, les combinaisons et les résolutions me semblent exiger des dons miraculeux qui ne laissent pas de me faire envie. » (*ibid.*)

¹² *Regards sur le monde actuel*, *ŒII*, p. 937.

histoire de soi que sont les écrits autobiographiques¹³ ; toutes ces écritures déploient une succession d'événements formant une intrigue.

Une formule résumerait fort bien la position de Valéry : « Je suis anti-historique »¹⁴. Il suffit qu'on étende le sens de l'adjectif à sa plus large polysémie : méfiance et recul devant toute écriture tissant une intrigue, passant outre les différences entre leur énonciation mimétique ou diégétique, leur mécanisme référentiel ou non ; rejet des histoires aussi bien que de l'Histoire. Il importe de préciser que Valéry ne confond pas systématiquement – loin s'en faut – les genres que nous citons ici ; ses considérations, très critiques pour la plupart, visent souvent tel ou tel genre dans sa spécificité et à l'écart des autres ; par ailleurs, les commentaires qu'il développe ne se réduisent pas à dénoncer la gratuité des éléments qui composent chacune de ces écritures¹⁵. Nous pouvons cependant affirmer qu'autour du reproche central de l'arbitraire se scellent l'unité et la cohérence d'une catégorie : celle que désigne le terme d'« histoires », avec les différentes formes – narratives, dramatiques, historiographiques et autobiographiques¹⁶ – qu'il peut englober.

En dépit de l'esprit « antihistorique »¹⁷ dont il a si nettement précisé la conscience, et peut-être même cultivé le penchant, Valéry a ébauché ou écrit des intrigues diverses : projetées ou abouties, des contes, des romans –

¹³ Valéry lui-même propose plusieurs fois ce rapprochement. Ainsi dans la lettre à André Gide du 30 août 1906, où il se dit « historien de [lui]-même », il écrit : « Mais certainement, mais évidemment j'ai fouillé à fond certains points h.[istoriques]. Et toi aussi, et tout le monde ! Et lesquels, et quand et comment ? / Bien simple : ma journée d'hier – tel événement de ma vie, telle phase, tel ami vu tel jour, tel homme rencontré et jugé, etc. Voilà des faits aussi historiques que le traité de Westphalie. » (ŒII, p. 1543).

¹⁴ XV, p. 133.

¹⁵ Pour approfondir l'attitude de Valéry à l'égard du roman et de l'Histoire, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Michel Jarrety, *Valéry devant la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, et notamment aux chapitres 6 (« Partages formels »), 7 (« Le roman et le refus de la représentation ») et 8 (« Écritures de l'Histoire »), pp. 249–389. Sur la relation de l'auteur vis-à-vis du théâtre, on consultera le livre d'Huguette Laurenti, *Paul Valéry et le théâtre*, Paris, Gallimard, 1973.

¹⁶ Ce que nous appelons « histoires » recouvre ainsi exactement le même domaine que celui qu'à partir de la *Poétique* d'Aristote, Paul Ricœur cerne sous le nom de « *muthos* » ou « mise en intrigue ». Voir Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Editions du Seuil, 1983. « La poétique est ainsi identifiée, sans autre forme de procès, à l'art de 'composer des intrigues' (1447 a 2) » (p. 69) ; « L'essentiel est que le poète – narrateur ou dramaturge – soit 'compositeur d'intrigues' (51 b 27) » (p. 75). Ricœur prend également appui sur la formule d'Aristote qui fait entrer l'Histoire dans le champ du *muthos* : « 'A supposer même que [le poète] compose un poème sur des événements réellement arrivés (génoména), il n'en est pas moins poète' (51 b 29-30) », (p. 97).

¹⁷ ŒI, p. 1473.

ou, plus exactement, des ouvrages « d'apparence 'roman' »¹⁸ –, des pièces de théâtre, et, en l'absence de tout écrit relevant de l'historiographie, des tentatives d'« histoires de lui-même » sont nés de sa plume. Et ces textes constituent une partie de sa création qui, pour être singulière, est bien loin d'être négligeable.

Comment envisager alors ces productions et la poétique qui y est à l'œuvre par rapport aux réticences développées, par ailleurs, vis-à-vis du caractère éminemment arbitraire de toute « histoire » ? Faut-il croire que le Valéry romancier, conteur, dramaturge, mémorialiste, a accepté d'accueillir la gratuité et le hasard ? Doit-on supposer qu'il a trouvé ou forgé une forme de nécessité – ou bien, un autre principe qu'il nous faudra définir – capable de donner une légitimité aux intrigues ?

Déterminations fiduciaires et nécessité formelle

Ce qui est nécessaire pour moi – voilà *mon affaire*¹⁹.

Valéry a plusieurs fois décrit le procédé, tenant à la fois de la manie et de la méthode, qui lui permet de mettre à l'épreuve la nécessité d'une œuvre comme de chacun des éléments qui la composent – et, le cas échéant, révèle leur caractère arbitraire : « Je tente involontairement de modifier ou de faire varier par la pensée tout ce qui me suggère une substitution possible dans ce qui s'offre à moi [...] »²⁰. Lorsque rien dans l'agencement du texte n'empêche ni ne limite ces changements possibles, lorsque le lecteur peut « substituer aux phrases données d'autres phrases que l'auteur aurait pu écrire tout aussi bien, sans grand dommage pour ses effets »²¹ se dévoile la gratuité des choix que masquent l'autorité du livre et la passivité du lecteur²². La marquise aurait pu être comtesse,

¹⁸ Lettre à Gaston Gallimard du 1^{er} avril 1923, citée par Michel Jarrety in *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2009, p. 542. Très souvent Valéry lui-même entoure de guillemets le mot « roman » lorsqu'il s'agit de faire référence à ses propres écrits ou projets.

¹⁹ V, p. 101.

²⁰ CEI, p. 1467.

²¹ CEI, p. 1468.

²² Pour approfondir cet aspect, on lira avec intérêt l'article de Silvio Yeschua, « 'Substitutions' et poétique chez Valéry », *Cahiers Paul Valéry I. Poétique et poésie*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 133-147.

prendre le train de 8 heures plutôt que celui de 9 heures, etc. « ad libitum »²³. Ce qui est vrai de chacun des incidents de la trame, ne l'est pas moins du dernier événement qui achève – et souvent couronne – l'intrigue : « Tout roman peut recevoir un ou plusieurs dénouements tout autres que celui qu'il offre [...] »²⁴.

Qu'on puisse tenir un discours similaire pour l'intrigue d'une pièce de théâtre n'est guère surprenant²⁵. Il peut paraître étonnant, en revanche, que le même reproche se retrouve, aggravé plutôt qu'atténué, lorsqu'il s'agit de considérer l'historiographie : « En histoire, je me moque entièrement des faits et cela durera tant qu'on ne m'aura pas montré l'impossibilité de substituer à un événement tout autre, sans inconvénient. *Qu'est-ce qui nous prouve aujourd'hui que N.[apoléon] B.[onaparte] n'a pas gagné à Waterloo à part les récits ? Aucune nécessité. Car tous ces faits sont 'par force' uniquement imaginatifs, c'est-à-dire sans résistance* »²⁶.

Pour mieux comprendre les contours et la teneur de cet arbitraire qui n'est pas moins présent dans l'Histoire que dans le roman ou le drame, et qui autoriserait la substitution de la défaite de Napoléon à Waterloo par sa victoire aussi facilement que celle d'un train par un autre dans les déplacements d'une marquise fictive, il est utile de le cerner à rebours : quel énoncé, quel texte résiste à l'épreuve des substitutions et se voit ainsi légitimé par la rigueur d'une nécessité ?

La première réponse qui se dessine est : tout énoncé pouvant être vérifié par un résultat extérieur. L'exemple que Valéry cite à l'appui est le discours scientifique, ou plus exactement « la partie inébranlable de ces disciplines, qui n'est que recettes et résultats vérifiables »²⁷. Seuls les « discours qui prescrivent certaines actions dont ils prédisent à coup sûr les résultats » peuvent se réclamer d'une « valeur OR », tout autre écrit reposant alors sur une valeur qu'il faut bien qualifier de « fiduciaire »²⁸.

Or, justement, l'Histoire ne relève nullement de cette *valeur-or* garantie par un résultat vérifiable ; si bien que Valéry n'hésite pas à affirmer, comme

²³ V, p. 102.

²⁴ CEII, pp. 407-408.

²⁵ Et l'hostilité de Valéry vis-à-vis du théâtre s'atténue ou s'éclipse lorsqu'il s'agit de considérer la tragédie classique ou toute forme dramatique soumise à un système de règles.

²⁶ CEII, p. 1545.

²⁷ CEI, p. 1469.

²⁸ « Vues personnelles sur la science », in Paul Valéry, *Vues*, Paris, La Table ronde, 1946, p. 56.

nous le lisons plus haut, que les événements qu'elle évoque son « uniquement *imaginatifs* » : s'ils ne le sont pas par leur source – n'étant pas issus de l'imagination de l'auteur, comme ils peuvent l'être chez le conteur, le romancier ou le dramaturge –, ils le sont par leur effet : « [...] personne n'a jamais pu définir la différence qu'il y a dans l'état d'esprit du lecteur de Balzac et dans celui du lecteur de Michelet. [...] C'est le même illusionnisme. Il en résulte que rien ne distingue, *quant à l'effet* produit, un document *vrai*, d'un document *faux* que l'on croit être vrai. Etc... »²⁹. Dès lors que la caution de l'énoncé historique ne réside pas en un résultat extérieur, susceptible d'une vérification, mais se fonde seulement sur d'autres textes, faits de la même étoffe que lui, on aboutit à la négation de l'existence même d'une « vérité historique » : « tout ce qui n'est plus est faux. »³⁰. La fiction – le récit de ce qui n'a jamais été – et l'Histoire – le récit de ce qui a été et n'est plus – relèvent identiquement des « valeurs fiduciaires du langage commun »³¹ et, en définitive, d'une « Mythologie » dans le sens où Valéry entend ce mot, « c'est-à-dire Créations du Crédit, c'est-à-dire du Langage »³².

Ce premier critère exclut d'emblée toute littérature, car « *littérature*, c'est avant tout l'arbitraire – de l'emploi du langage sans vérification extérieure »³³. Valéry envisage cependant une deuxième façon d'échapper à l'arbitraire. Après avoir affirmé : « C'est pourquoi je ne sus rien faire qui ne dépendît que de mon arbitraire pur et simple (comme les romans) », il précise comment il prétend, quant à lui, se détacher de cette action discrétionnaire : « Il me fallut que des conditions de logique ou bien des conditions harmoniques de forme fussent toujours produites à l'appui de ce qu'on écrivît »³⁴.

A l'exact opposé des écritures qui trouvent leur légitimité hors d'elles-mêmes, il s'agit ici d'un repli du texte sur les codes, conventions, règles qui régissent son propre fonctionnement. On pourrait certes considérer que, dans leur rigueur même, de telles conditions ne sont qu'une autre

²⁹ *ŒII*, p. 1549.

³⁰ *ŒII*, p. 1211.

³¹ *ŒII*, pp. 1531-1532.

³² *XXVI*, p. 231.

³³ *XXIII*, p. 18.

³⁴ *ŒII*, p. 1535.

forme d'arbitraire. Valéry lui-même en conviendrait, sa démarche consistant à « se fixer des conditions pour se dégager de l'arbitraire désordonné par l'arbitraire explicite et bien limité »³⁵. Des différences réelles, toutefois, séparent la forme d'arbitraire qu'il embrasse de celle qu'il rejette. De l'une à l'autre s'effectue un passage de l'inconscient et l'informe vers une lucidité et une netteté dans lesquelles il faut bien voir une sorte de nécessité, s'il est vrai que « la nécessité ne paraît qu'elle ne manifeste quelque action de la volonté et de l'esprit »³⁶. Il est important aussi de considérer que les règles auxquelles l'auteur choisit de soumettre son œuvre signifient un déplacement « de l'objet à la forme », qui équivaut à un passage de l'illusion, habitée par « de vains fantômes, personnages, idées », vers des « réalités d'algèbre psychologique, de philologie ou de musique ou de logique »³⁷. En dépit de leur allure toute artificielle, les exigences que s'impose l'écrivain le conduisent inévitablement à « suivre la *courbure réelle* et *organique* »³⁸ de la forme, et lui imposent, en définitive, « une loi de conformité à la structure et au fonctionnement économique de l'être [...] »³⁹. Ce point est essentiel : les conditions formelles ne sont pas des prescriptions plus ou moins gratuites formant un système aussi artificiel que despotique ; fondées sur une réalité organique, elles incitent – elles obligent – l'écrivain à rester près de la réalité du langage en acte, à ancrer l'énoncé dans l'épaisseur de la voix, du corps, de l'être qui en sont l'origine et le réceptacle.

C'est l'écriture en vers qui illustre le mieux la possibilité d'un texte relevant d'une nécessité formelle. Là où l'histoire, le roman, le théâtre, se laissent guider par la crédulité vis-à-vis des personnages et événements construits par la parole, et tendent à « prendre des mots pour des êtres »⁴⁰, le vers reste toujours attentif, grâce aux conditions formelles qui le définissent, à la réalité et à l'essence de la parole.

Histoire, Mémoires, roman, drame : les genres qui nous intéressent ici ne relèvent *a priori* d'aucun des deux critères que nous venons d'évoquer.

³⁵ ŒI, p. 1491.

³⁶ ŒI, p. 1468.

³⁷ VI, p. 554.

³⁸ XXI, p. 637.

³⁹ IX, p. 383.

⁴⁰ XXI, p. 637.

Ils ne produisent pas des énoncés vérifiables – et, à l'exception des genres référentiels que sont l'Histoire et les Mémoires, ils ne prétendent nullement le faire. D'autre part, ils ne s'appuient pas (à quelques exceptions près, que Valéry aura justement tendance à racheter) sur un système de contraintes formelles clairement arrêtées, comme le fait le vers: ils relèvent généralement de la prose, discours « sans loi (par définition) »⁴¹.

Mais si la prose est sans règles, la « mise en intrigue » l'est-elle pour autant? Valéry n'ignore pas – même si sa critique tient rarement compte de ce point – que le déploiement d'une histoire n'est pas livré à gratuité pure, mais obéit bien à ce qu'on doit considérer comme des déterminations: « Dans le roman, ce sont les conséquences qui devront justifier le dire[...] »⁴². Les exigences d'une causalité guident l'enchaînement des événements. Mais ce que Valéry décèle ici, c'est plus exactement « l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel »⁴³. Ce mécanisme, il le rejette d'abord dans la mesure où il n'est pas inhérent au texte, mais le simulacre d'un fonctionnement qui serait à l'œuvre dans le réel; ensuite parce qu'il est inéluctablement voué à l'échec. La réalité – comme le dit un des personnages des *Histoires brisées* – « se refuse ou se dérobe à toute expression; on ne sait ni où elle commence ni où elle finit [...] »⁴⁴. Or les schémas narratifs nous incitent à penser, d'une manière à la fois abusive et naïve, « à notre histoire personnelle comme à un développement suivi »⁴⁵, et créent « le besoin d'une conclusion [...] si puissant que nous l'introduisons irrésistiblement et absurdement dans l'Histoire »⁴⁶.

Il faudrait ajouter que le réel à imiter est lui-même livré au hasard. La juxtaposition, dans une page que nous avons déjà citée, des mots « Romans. L'arbitraire » est suivie du commentaire « Aussi arbitraire que le réel »⁴⁷. Une autre note dénonçant, comme tant d'autres, l'action discrétionnaire qui définit le « don du romancier » se termine par cette assertion: « Ce qui n'est pas une critique du roman mais de la vie même »⁴⁸.

⁴¹ VI, p. 553.

⁴² XXV, p. 167.

⁴³ CEI, p. 1467.

⁴⁴ CEII, p. 453.

⁴⁵ CEII, p. 776.

⁴⁶ CEI, p. 1039.

⁴⁷ V, p. 102.

⁴⁸ XIV, p. 106.

D'une poétique l'autre

Il existe pourtant, en projet et – plus rarement – en acte, une écriture des genres « historiques » chez Valéry. Il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, d'une poétique qui se sait et se veut singulière. Le roman auquel l'écrivain songe à un moment pour répondre à une incitation de Gaston Gallimard, serait, comme il l'écrit à l'éditeur, « aussi éloigné que vous voudrez l'imaginer de la fabrication ordinaire, mais adapté à mon genre d'esprit, qui me paraît de travailler selon *mes manies* et *mes forces* [...] »⁴⁹. Le possessif de première personne se fait omniprésent dans ce domaine : l'auteur parle de « 'mon roman' »⁵⁰, de « Mes théâtres »⁵¹ et, dans une formulation à l'allure volontairement redondante, des « Mémoires de moi »⁵².

Ce que Valéry cherche d'abord à opposer à la détermination fiduciaire, illusoire, falsificatrice, propre aux histoires habituelles, c'est l'édification d'une nécessité toute personnelle. Voulant soumettre le récit ou le drame à de rigoureuses conditions formelles, l'écrivain envisage d'adopter pour ces genres un mode de « fabrication » proche de celui qui guide la genèse du poème. En méditant l'écriture du *Faust*, une note considère l'« Essai de procéder comme en poésie – c.-à-d. par synthèse – à la Leonardo. [...] Ce qui donne impression universelle et restreint l'arbitraire »⁵³. De la même façon, dans la recherche d'une « autre prose » répondant à ses propres besoins et principes, Valéry pose ce précepte : « On lui donnerait des règles aussi rigoureuses qu'aux vers – rigoureux. [...] »⁵⁴.

Cette méthode n'implique pas l'abandon des ingrédients qui appartiennent en propre à l'intrigue⁵⁵ ; elle les soumet, en revanche, à un emploi autre que celui qui les détermine habituellement. Si d'ordinaire « la suite

⁴⁹ Jarrety, *Paul Valéry, op. cit.*, p. 542.

⁵⁰ XI, p. 299.

⁵¹ C'est le titre d'un article de 1942 où Valéry propose une sorte de récapitulatif de ses conceptions dramatiques et de son parcours théâtral, *ŒI*, pp. 1836-1839.

⁵² C'est un titre sous le signe duquel se placent diverses notes des *Cahiers*.

⁵³ XXIV, p. 400.

⁵⁴ VI, p. 553.

⁵⁵ Du reste, ces éléments ne sont pas nécessairement absents du poème : *La Jeune Parque* est assimilée par son auteur à un « drame lyrique » (XXVI, p. 706) dont l'énonciation repose sur un personnage et dont les vers successifs tissent une « trame » (*ŒI*, p. 1631) traversée d'« incidents » (XX, p. 250).

dans un récit pur et simple existe par le sens, et fait négliger la forme», une autre démarche est possible : « Mais si on convient avec soi-même de faire une *suite* – ‘parfaite’ – il faut maintenir *variable le fond même du récit*, afin de le tenir en réciproque valeur »⁵⁶. S’engageant de manière plus radicale dans la même direction, une autre note se propose de déduire, avec une rigueur mathématique, les différents éléments de l’intrigue – sujets, personnages, situations – en partant des conditions formelles qu’on aurait arrêtée *sa priori* :

Arriver à l’exécution d’une œuvre par voie de conditions formelles accumulées comme des équations fonctionnelles – —
de manière que les contenus possibles soient de plus en plus *cernés* —
Sujet, personnages, situations résultent d’une structure de restrictions abstraites – serrée (durée – nombre de voix, – succession des effets physiologiques, suspens – accélération, contrastes)⁵⁷.

Cette ambition se trouve illustrée, dans son extrême, dans son excessive rigueur, par l’entreprise scénique qui, mûrie pendant trois décennies, aboutit à la réalisation de deux « mélodrames » : *Amphion* créé en 1931 et *Sémiramis*, en 1934. La manière dont, rétrospectivement, l’auteur dépeint la vision qui a guidé son esthétique, dessine très explicitement la quête d’une nécessité, en même temps qu’elle suggère les voies pour l’atteindre :

Dans [ce théâtre] règne une convention d’espèce supérieure, et aucune liberté n’y est possible. Tout semble se mouvoir selon des lois aussi majestueuses que celle que prêtaient les Anciens à leur univers simple et grandiose. Ils croyaient à l’ordre du monde, et cette merveilleuse erreur a peut-être communiqué à leur art ce qu’on y trouve de sacré, de pur, de fatal, et ce caractère absolu des choses qui sont complètes par elles-mêmes, ne sollicitent aucun regard, et semblent ne daigner demander qu’une contemplation infinie⁵⁸.

On voit clairement les deux principes indissociables qui sont le fondement de cette entreprise : le repli de l’œuvre sur elle-même – jusqu’à aspirer ici à l’autonomie absolue des choses qui sont « complètes par elles-mêmes » – et, à partir de cette clôture, l’instauration d’un ordre régi par

⁵⁶ XXII, p. 533.

⁵⁷ XXVIII, p. 468.

⁵⁸ *Mes théâtres*, in *CEI*, p. 1838.

des lois si rigoureuses qu'il exclut, non seulement tout choix discrétionnaire, mais, à la limite, toute forme de liberté.

En amont ou en aval de ses deux « mélodrames » aboutis, l'auteur est inlassablement revenu, à travers ses notes ou ses déclarations, sur ce double mouvement. La quête d'un spectacle « plus *pur*, c'est-à-dire homogène, ou également distant de la vie en tous ses moyens de production » le conduit « à imposer des conditions conventionnelles aux actes des personnages, et par conséquent, au milieu dans lequel ils se meuvent, aux durées et aux compositions successives de leurs présences »⁵⁹. La même exigence se lit dans cette phrase : « L'action, en particulier, pourrait être *mesurée*, toute bornée et rythmée, maintenue, en somme, à distance suffisante de l'imitation de la vie »⁶⁰. A travers une telle « accumulation des conditions »⁶¹ se configure un inexorable « système dramatique »⁶² ou « système de spectacle »⁶³ au sein duquel le déploiement du drame, l'évolution de l'action dérivent des plus strictes déterminations formelles, se trouvant ainsi arrachés à un déploiement spontané aussi bien qu'à des conventions de nature fiduciaire ou à une causalité fondée sur l'imitation du réel.

Pour ses écritures narratives, Valéry semble avoir songé à une poétique fort proche de celle qu'il a conçue, et partiellement réalisée, pour la scène. Sa quête d'un « 'secret' de la prose »⁶⁴ voudrait voir ce discours – qui est, par définition, sans règles – soumis à un système : « L'art de la prose consisterait pour mon goût (d'écrivain, je ne dis pas de lecteur) dans la recherche d'un mode de succession des phrases – qui fût sensiblement *non arbitraire* »⁶⁵. Il faudrait, par conséquent, « amener chaque phrase à une place »⁶⁶. De manière plus générale, « Il s'agit de trouver, une fois pour toutes, la règle, le tableau d'opérations [...] »⁶⁷.

A l'inverse de ce qu'il en est pour les mélodrames, la construction théorique demeure ici incomplète et éclatée. On voit se dessiner des

⁵⁹ Mss « Mélodrames », conservés à la B.N.F., sous la cote N.a.fr.19033, f° 299.

⁶⁰ *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 210.

⁶¹ *ŒII*, p. 1282.

⁶² *ŒI*, p. 1838.

⁶³ *ŒI*, p. 1710.

⁶⁴ *VIII*, p. 375.

⁶⁵ *XXVI*, p. 319.

⁶⁶ *VI*, p. 552.

⁶⁷ Lettre à Pierre Louÿs du 6 juin 1917, in André Gide, Pierre Louÿs, Paul Valéry, *Correspondances à trois voix*, éd. de Peter Fawcett et Pascal Mercier, Paris, Gallimard, 2004, p. 1261.

vœux bien plus que les moyens d'y parvenir. S'il est vrai que les passages où est appelée la virtualité de cette prose sont souvent éloignés des projets narratifs – s'insérant dans la quête d'un système qui articulerait les notes des *Cahiers* – la lettre à Gaston Gallimard qui appelle pour la rédaction d'un roman «un système de composition très étrange à la vérité»⁶⁸ montre que cette poétique n'est pas tout à fait étrangère au domaine de la narration. Quoi qu'il en soit, il est difficile de trouver un résultat concret – même inabouti et provisoire – qui donnerait forme à une telle ambition dans le champ du roman ou du conte : ni les différents textes du *Cycle Teste*, ni «Agathe», ni les contes des *Histoires brisées* n'en semblent offrir un reflet, aussi imparfait ou embryonnaire soit-il.

L'aboutissement de la très ambitieuse esthétique des «mélodrames» à travers *Amphion* et *Sémiramis*, joués à l'Opéra de Paris, représente un échec – aux yeux de l'auteur plus encore que du public. «Aussi loin que possible de mon dessein. Il n'en reste rien.»⁶⁹ est la sentence catégorique qui scelle, dans les *Cahiers*, le destin d'une vaste entreprise. La tentative dramatique qu'une dizaine d'années plus tard Valéry publie dans le volume de *Mon Faust*, s'ouvre par un avis «Au lecteur» annonçant une orientation radicalement différente :

Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris me parlant à deux voix et me suis allé à écrire ce qui venait. J'ai donc ébauché très vivement, et – je l'avoue – sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions, les actes que voici de deux pièces très différentes, si ce sont là des pièces⁷⁰.

On peut aisément rapprocher ces propos de la démarche décrite à l'orée des *Histoires brisées* – située, elle aussi, à l'opposé de l'inexorable système de lois et contraintes auquel Valéry a songé de soumettre la prose :

Il m'arrive, comme à chacun, de me faire des contes. Ou plutôt, il se fait des contes en moi. [...] Au bout de peu de lignes ou d'une page, j'abandonne, n'ayant saisi par l'écriture que ce qui m'avait surpris, amusé, intrigué, et je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art⁷¹.

⁶⁸ Cité in Jarrety, *Paul Valéry, op. cit.*, p. 542.

⁶⁹ XV, p. 162.

⁷⁰ CEII, pp. 276-277.

⁷¹ CEII, p. 407.

Dans les deux cas s'affirme une spontanéité aux antipodes des calculs et du volontarisme qui définissent une certaine forme très valéryenne de la nécessité : les mots tracés sur la page ne sont pas le résultat d'une patiente « fabrication » – selon le terme que Valéry affectionne et revendique – ; l'écrivain a simplement « surpris » « ce qui venait ». Le Je de l'auteur en vient même à s'éclipser, remplacé par la formule impersonnelle (« il se fait des contes en moi »). Loin du système de lois et de contraintes conscientes et inflexibles, le dramaturge avoue travailler, cette fois-ci, « sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions » ; et le conteur affirme : « je ne m'inquiète pas de demander à cette production spontanée de se prolonger, organiser et achever sous les exigences d'un art ».

Les œuvres dont ces deux citations sont tirées publient des textes inachevés. De fait, les écritures relevant d'une mise en intrigue que Valéry a portées jusqu'à leur plein achèvement sont exceptionnelles. Aux côtés de la collection d'*Histoires brisées*, tant d'autres récits – du « Conte vraisemblable » ébauché en 1889 au roman « cérébral et sensuel » promis à Gaston Gallimard, en passant par « Agathe » – n'ont jamais trouvé leur clôture. De la même façon, les « ébauches » de *Mon Faust* sont précédées et entourées d'innombrables sujets, scénarios et projets dramatiques. A leur tour, les écrits à teneur autobiographique accédant à une certaine envergure – tels les « Propos me concernant » – ne sont qu'un montage de notes successives.

Ce qui aime à se présenter comme la conséquence d'une incapacité (« j'ignore où il irait, et [...] l'ennui me prendrait si je m'appliquais à le conduire à quelque fin bien déterminée. ») est assurément à considérer, dans une large mesure, comme un choix. L'acte de la publication, dans le cas de *Mon Faust* et des *Histoires brisées* (posthume dans ce dernier cas, mais voulu et prévu par l'auteur), consacre l'inachèvement de ces textes. Une véritable poétique du fragment se constitue. Par le choix de ne pas développer en intrigue le « germe » spontanément surgi s'exprime et se réalise un rejet des déterminismes narratifs. Le fragment et l'inachèvement arrachent l'élément de fiction aux mécanismes d'une causalité catégoriquement refusés par Valéry.

L'« insularité » qui caractérise les personnages valéryens se manifeste sur les plans géographique, social, psychologique, mais aussi, et de manière encore plus décisive, sur le plan de la progression narrative. Les fictions valéryennes aiment à isoler une existence en la réduisant à ce qui surgit,

dans l'instant même de son surgissement. Elles dépouillent les personnages de leur passé et de leur devenir: en somme, de leur «histoire». Le motif si récurrent dans les différents récits ou drames, écrits ou ébauchés, d'un curieux avatar de la mort a essentiellement pour rôle de soustraire le personnage à son histoire. Dès le «Conte paradoxal», la décision arrêtée par le personnage de se donner la mort le débarrasse d'un avenir qui annule, du même coup, les incidences du passé: elle fait naître «un homme *neuf*»⁷². Autre «homme tout neuf», le protagoniste du projet dramatique *L'Isle sans nom* est jeté par la mer sur une plage «épuré par la mort et l'oubli»⁷³; par l'effet de l'amnésie, «le voici sans histoire. Son nom, sa patrie, ses amis, ses aïeux, ses amours, sa mère, tout est au fond des mers!»⁷⁴. Tombé d'un très haut sommet, Faust se retrouve, lui aussi, entre la vie et la mort, dans un état amnésique et, du même coup, sans nom et sans passé, réduit à n'être «que la personne qui parle»⁷⁵. Dans *Histoires brisées*, Xios est condamné à périr étrangement: «conduit dans un pays entièrement différent», son nom et ses traits sont changés, et «les hommes du pays contraints de lui croire un passé, une famille, des talents tout autres que les siens»⁷⁶.

L'enchaînement d'événements plus ou moins hasardeux, dans lesquels une histoire enferme un être, l'ampute de ce qui est sa véritable richesse, peut-être même son essence: «Ce qui est le plus vrai d'un individu, et le plus Lui-Même, c'est son *possible* – que son histoire ne dégage qu'incertainement»⁷⁷. En congédiant les déterminismes de l'intrigue, les récits, les pièces, les Mémoires brisés en une myriade de fragments replacent l'être au cœur de son possible.

Histoires aux chemins qui bifurquent

La seule manière dont l'écriture valéryenne de l'intrigue parvient à se soustraire à l'arbitraire est-elle l'accueil de ce qui surgit sans effort, abrité

⁷² CEII, p. 1419.

⁷³ Mss «Théâtre (autre que *Mon Faust*)», conservés à la B.N.F., sous la cote N.a.fr. 19034, f° 307.

⁷⁴ *ibid.*, f° 319.

⁷⁵ CEII, p. 394.

⁷⁶ *ibid.*, p. 444.

⁷⁷ CEI, p. 1203.

par une poétique du fragment? Il y aurait alors là, assurément, une part très lourde de renoncement. Si « l'essentiel est de s'opposer à la pensée, de lui créer des résistances, et de se fixer des conditions [...] »⁷⁸, il faut bien conclure que la poétique qui s'abandonne au fil immédiat de la pensée laisse échapper l'essentiel. Cette « nécessité » qui « ne paraît qu'elle ne manifeste quelque action de la volonté et de l'esprit »⁷⁹ se verrait sacrifiée par l'acceptation simple de ce qui surgit dans l'esprit ou sous la plume. Il faudrait enfin voir là l'abandon de cette composition que Valéry a pu considérer comme le but ultime, le principe le plus précieux dans la démarche de l'écrivain et de l'artiste – celui-là même qu'il opposait à son désintéret vis-à-vis des intrigues : « C'est mon ennui des événements, de l'histoire, des drames etc. Mais ce n'est que le construire et le parfaire qui m'excitent »⁸⁰.

Pourtant, la lettre où Valéry se dit à la recherche d'« un système de composition très étrange »⁸¹ pour le roman qu'il envisage d'écrire nous met sur la piste d'une poétique tout autre que celle qui se voue à la fragmentation et l'éclatement. Cette voie nous amène – comme nous le verrons – vers une œuvre ouverte, fuyant la cristallisation définitive qu'apporte l'achèvement, mais en même temps fermée par la présence d'un système. Dépassant la virtualité du *possible pur*, l'œuvre incarne la présence *des possibles* qu'une composition permet d'accueillir et d'articuler.

Après avoir évoqué sa répugnance et son inaptitude à adhérer à la logique linéaire de l'intrigue – « les situations, les combinaisons de personnages, les sujets de récits et de drames ne trouvent pas en moi de quoi prendre racine et produire des développements dans une seule direction. » – l'auteur des « Fragments des mémoires d'un poème » considère une issue possible qui le mènerait hors de l'impasse que représente pour lui la progression linéaire de l'intrigue :

Peut-être serait-il intéressant de faire *une fois* une œuvre qui montrerait à chacun de ses *nœuds*, la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit, et parmi laquelle il *choisit* la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion

⁷⁸ ŒI, p. 1491.

⁷⁹ *ibid.*, p. 1468.

⁸⁰ XXVIII, p. 332.

⁸¹ Cité par Jarrety in *Paul Valéry, op. cit.*, p. 542.

d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du *possible-à-chaque-instant*, qui me semble plus véritable⁸².

Un feuillet sous le signe du *Faust* envisage un énigmatique « livre-fée / Loi plusieurs possibilités / – on peut le lire à partir de n'importe où, / Et dans tous les sens – »⁸³. Même si les remarques qui forment cette note sont rapides et allusives, la manière dont prendrait corps la loi des diverses possibilités se précise quelque peu dans un coin du feuillet, annonçant un mécanisme d'alternatives : « Les ou./ Ou/ Je suis Pierre ou Paule/ Ou Jeanne ou Castor ».

Dans le champ des écritures référentielles, Valéry développe une poétique des Mémoires à travers cet alter-ego qu'est le protagoniste de *Mon Faust*. Celle-ci se développe en deux temps : le refus de l'histoire d'une teneur fiduciaire – « Le passé n'est qu'une croyance. Une croyance n'est qu'une abstention des puissances de notre esprit, lequel répugne à se former toutes les hypothèses concevables sur les choses absentes et à leur donner à toutes la même force de vérité. » – précède l'exposé de la démarche que le mémorialiste faustien veut lui opposer :

Mais je ne me suis jamais abstenu de façonner ainsi ce qui devait être mon histoire ; et par conséquence, je n'ai point, à proprement parler, de passé. Ce que j'ai fait, ce que j'ai voulu faire, ce que j'aurais pu faire sont à l'état d'idées également vivantes devant moi ; et je me trouve également capable de toutes les aventures que ma mémoire me représente ou que mes biographes me prêtent généreusement⁸⁴.

On voit aussitôt ce qui rapproche cette poétique des Mémoires des deux passages que nous avons cité précédemment : la superposition de ce qui fut, de ce qu'on a voulu et de ce qui aurait pu être comme des voies ayant « la même force de vérité » veut maintenir vivante et éveillée la diversité des possibles, sans exclure les chemins les plus divergents, les issues les plus contradictoires.

Est-ce une spéculation sans consistance, une rêverie théorique qui se dessine à travers ces trois passages ? Une poétique serait rêvée, mais non

⁸² CEI, p. 1467.

⁸³ « Faust » est suivi d'un point d'interrogation. Cote N.a.fr. 19042 de la B.N.F., f° 138.

⁸⁴ CEII, p. p. 284.

réalisée ni même voulue et bâtie de manière cohérente et viable ? Il est vrai que ces desseins sont formulés parfois avec une extrême prudence et toujours avec une grande imprécision quant aux moyens et aux formes qui permettraient aux « livres-fée » romanesques, dramatiques ou autobiographiques de réaliser leur loi plurielle. Il est significatif que l'écrivain ne prenne pas directement à son compte la poétique d'une autobiographie protéiforme, mais choisisse de la projeter sur la figure fictive et mythique, sur cet *alter ego* fantasmé qu'est Faust ; et un écart immense sépare, en effet, l'ambitieuse théorie faustienne de l'assemblage des « quelques notes et fragments prélevés sans ordre ni système »⁸⁵ formant le texte des « Mémoires de moi », qui est peut-être l'aboutissement le plus concret de l'écriture valéryenne dans le champ de l'autobiographie.

Cependant, les aperçus théoriques imaginant d'accueillir au sein de l'intrigue le « possible-à-chaque-instant » grâce à l'invention d'une énigmatique et savante composition ne sont pas étrangers à toute réalisation.

Nous pouvons ainsi trouver l'illustration presque immédiate de ces « ou » du « livre-fée », nœuds ouvrant des alternatives dans la linéarité narrative, dans les passages des *Histoires brisées* présentant une onomastique bizarrement ouverte : « Il y avait un homme qui s'appelait Assem, Azem ou Acem »⁸⁶, ou encore dans l'indétermination entre le masculin et le féminin chez Agathe⁸⁷. Mais une œuvre – et une seule sans doute – représente un passage beaucoup moins timide et embryonnaire de l'ambition d'une histoire protéiforme dans la réalité d'une œuvre : *Mon Faust* s'achemine vers la réalisation de cette intrigue aux chemins qui bifurquent. Dans le recueil de ces « ébauches » que l'auteur confie avoir rédigées « sans plan, sans souci d'actions ni de dimensions »⁸⁸, on peut reconnaître une architecture qui n'est pas sans complexité ni sans audace : des scissions ou des carrefours dans la progression linéaire de la fable permettent à l'histoire de revenir sur ses pas pour s'engager dans une voie autre que celle qu'elle avait d'abord suivie.

⁸⁵ ŒII, p. 1507.

⁸⁶ ŒII, p. 451.

⁸⁷ Les accords au masculin, dès les premières lignes, entrent étrangement en contradiction avec le prénom féminin du titre.

⁸⁸ ŒII, p. 276-277.

Il convient de rappeler que *Mon Faust* se présente comme un diptyque : la comédie *Lust ou la demoiselle de cristal* est suivie de la féerie *Le Solitaire ou les malédictions d'univers*. L'avis « Au lecteur » évoque le projet initial et chimérique d'un « nombre indéterminé d'ouvrages », qui se voulaient « productions parallèles, indépendantes »⁸⁹. Ces deux adjectifs sont susceptibles d'éclairer le rapport qui lie les deux pièces auxquelles s'est réduit en définitive l'immense projet. Indépendants et pourtant parallèles, les trois quarts de *Lust* et les deux tiers du *Solitaire* rassemblés dans le volume se tiennent en un vis-à-vis qui est aussi un échange. Car l'absence du dernier acte dans les deux pièces a pour effet de les souder plus étroitement l'une à l'autre : l'acte manquant devient une sorte de trait d'union par lequel les choix de l'une se répercutent sur l'autre. Le sens de *Mon Faust* est alors à trouver dans un mouvement qui va de la comédie à la féerie et de la féerie à la comédie.

Cette bifurcation initiale est d'autant plus intéressante que la division fondatrice ouvre sur deux voies radicalement divergentes. *Lust* met en scène la tentation de l'Eros, explorant la possibilité d'une union, d'une fusion avec l'Autre. *Le Solitaire* montre l'inlassable refus par l'Un de tout ce qui se présente devant lui – êtres, choses, aventures, pensées. Les deux drames symétriques confrontent, comme l'écrit Nicole Celeyrette-Pietri, deux voix : « celles qui disent *Oui*, et *Non*, celle du Tout et celle du Rien »⁹⁰. C'est dans la plus extrême tension qu'une affirmation et une négation tendant vers l'absolu se font écho et se tiennent en équilibre.

Les actes absents nous conduisent peut-être, quant à eux, vers une tentative bien plus audacieuse. Car « Lust IV » et « Le Solitaire III », comme les désigne souvent Valéry dans ses brouillons, ont accédé dans les notes et les nombreux feuillets à une réalité qui n'est pas sans consistance⁹¹. Notre hypothèse est que, dans l'inachèvement où ils sont laissés, les brouillons et ébauches des actes ultimes de chacune des deux pièces se donnent à lire comme un ensemble de *variations*.

⁸⁹ *ŒII*, p. 277.

⁹⁰ Nicole Celeyrette-Pietri, « Deux font un », *Cahiers Paul Valéry 2. « Mes théâtres »*, Textes rassemblés par Agathe Rouart-Valéry et Jean Levaillant, Paris, Gallimard, 1977, p. 148.

⁹¹ Outre les notes confiées aux *Cahiers*, de nombreux feuillets rassemblés dans les dossiers « Lust IV » (N.a.fr. 19037) et « Le Solitaire » (N.a.fr. 19038) recueillent les notes et brouillons pour ces actes. Un choix de seize textes reliés à « Lust IV » ont été publiés, par les soins de Ned Bastet, dans *Cahiers P.V. 2. « Mes théâtres »*, op. cit., pp. 51-88.

C'est un procédé, on le sait, que Valéry a défendu, revendiquant son choix « d'avoir donné plusieurs textes du même poème, et même contradictoires » et incitant les poètes « à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet »⁹².

Celui qui considère dans leur ensemble les différents plans, notes et fragments rédigés pour « Lust IV » et « Le Solitaire III » s'aperçoit qu'ils n'obéissent pas à un processus de maturation : on ne perçoit nullement une progression vers une version définitive qui, une fois trouvée, absorberait et abolirait toutes les précédentes. On a plutôt l'impression qu'ils multiplient les issues et explorent les directions les plus diverses, sans chercher à éviter les oppositions même les plus radicales – en les recherchant au contraire. On est alors tenté de considérer les directions successives et divergentes tracées par les différents brouillons comme autant de variations sur un thème. Chacune des versions proposées prétend, non pas effacer ni refuser les autres, mais s'ajouter à elles : en une superposition qui est aussi perméabilité, elle les conforte en même temps qu'elle s'en écarte.

Pour le dénouement de *Lust*, certains feuillets envisagent que Faust congédie à jamais sa jeune secrétaire et renonce définitivement à la tentation de la tendresse ; d'autres qu'il accueille la demoiselle pour allier l'Eros avec la pensée en une précieuse alchimie. Si notre hypothèse d'une esthétique de la variation est juste, nous devons considérer ensemble, et conférer la même réalité et le même poids – ou, pour reprendre les mots de Faust à propos des Mémoires qu'il compose devant le spectateur, donner « la même force de vérité » – à ces deux événements qui se tiennent en équilibre : Faust accueillant Lust et Faust congédiant Lust à jamais.

La progression du *Solitaire*, dans ses deux actes publiés et son troisième acte inachevé, suit un parcours de bifurcations selon un autre schéma. Un procédé surprenant veut qu'au fil des trois actes se succèdent trois morts de Faust qui semblent proposer trois fins alternatives à une même situation. L'inévitable trépas que paraît impliquer la chute de Faust du haut d'un inaccessible sommet, à la fin du premier acte, est transformé au deuxième acte en une fausse mort : le personnage gît inconscient, mais

⁹² ŒI, p. 1501.

tous les éléments de sa vie et de son identité – sens, mouvement, parole, raison, mémoire – sont reconstitués un à un avec l'aide miraculeuse des fées. Un renversement de situation presque identique était prévu entre l'acte II et l'acte III. L'« intermède » qui tient lieu de deuxième acte nous montrait un Faust « excédé d'être une créature », ayant définitivement renoncé au souci « de quelque autre aventure »⁹³ et opposant un « Non » catégorique à la possibilité de revivre offerte par les fées. Les plans et ébauches du troisième acte semblent revenir sur cette issue : nous retrouvons un Faust inerte, comme au début de l'acte précédent, auprès de qui se succéderont de nouveaux tentateurs – Méphistophélès, l'archange Gabriel, Lust et le Solitaire.

Le « livre fée » qu'est *Mon Faust* présente de curieuses ressemblances avec le roman fictif que dessine Jorge Luis Borges dans sa très célèbre nouvelle « Le jardin aux sentiers qui bifurquent ». Face aux notes et feuillets qui constituent « Lust IV », le lecteur peut ressentir le même étonnement que les héritiers découvrant le roman laissé par Ts'uiPên de se retrouver devant « un vague amas de brouillons contradictoires »⁹⁴, et devant la progression du *Solitaire*, éprouver une stupéfaction similaire à celle de celui qui, dans le récit conçu par le labyrinthique romancier chinois, constate qu'« au troisième chapitre le héros meurt, au quatrième, il est vivant »⁹⁵. Et il est fort possible qu'une architecture secrète et complexe, à l'image de celle que décrit Borges, ordonne les ébauches valéryennes : « Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'uiPên, il les adopte toutes simultanément »⁹⁶. Cette superposition des possibles convoque une forme ultime de la nécessité : les événements inévitablement hasardeux qui tissent les intrigues dramatiques et romanesques ou qui forment la trame d'une existence cèdent la place au chiffre absolu de la totalité. Faust peut alors dire : « C'est qu'il est de mon destin de faire le tour complet des opinions possibles sur tous les points, de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de défaire et de refaire tous ces nœuds que

⁹³ CEII, p. 402.

⁹⁴ Jorge Luis Borges, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1993, I, p. 504.

⁹⁵ *ibid.*

⁹⁶ *ibid.* p. 506.

sont les événements d'une vie... [...] Et cette vie ne sera achevée que je n'aie finalement brûlé ce que j'ai adoré, et adoré tout ce que j'ai brûlé»⁹⁷.

Le rapport que Valéry entretient vis-à-vis des histoires est essentiellement fonction de cette loi, définition même de l'esprit, qu'est le *possible*. C'est à partir de «l'ensemble des possibilités de modification et de transformation ou de variation qui définissent l'esprit même»⁹⁸ que l'auteur critique les matériaux fragiles et l'agencement hasardeux des intrigues romanesques, théâtrales et historiques, et qu'il cherche à leur opposer un inexorable système de conditions, une toute-puissante nécessité formelle soumettant à sa loi chacun des rouages de l'histoire. Cette première poétique valéryenne de l'intrigue s'avère pourtant être une impasse. Une autre approche cherchera alors, non plus à se barricader contre l'infinie variété et l'indéfinie mobilité du possible, mais à l'accueillir. A l'extrême de cette voie, se configure, en une démarche aussi tâtonnante qu'audacieuse, une architecture mobile, susceptible d'articuler toute la diversité des possibles, jusqu'à retrouver dans la totalité une forme ultime de la nécessité.

Franz JOHANSSON
Université Paris Sorbonne (Paris IV)
 franz.johansson@paris-sorbonne.fr

⁹⁷ *ŒII*, p. 288.

⁹⁸ *XVII*, p. 600.

