



REVUE DE PHILOSOPHIE ET DE SCIENCES HUMAINES

schon von den ältesten Zeiten her gegangen sei, läßt sich daraus ersehen, daß  
rückwärts hat tun dürfen, wenn man ihr nicht etwa die Wegschaffung einiger  
Bestimmung des Vorgebrachten als Verbesserungen anrechnen will, welches  
der Wissenschaft gehört. Merkwürdig ist noch an ihr, daß sie auch bis jetzt  
keinen Schritt forwards ost tun können, und a so allem Ansehen nach geschlossen und vollendet zu sein scheint. Denn,  
psychologische Kapitel von den verschiedenen

**Edmundo Morim de Carvalho**

## **Le paradoxe du langage commun face à la littérature et à la vraie pensée — ou l'impossible rature<sup>1</sup>**

*Ce monde n'est-il que des millions  
de facettes, diamant jamais fermé ?  
Valéry, C. 6, 263.*

La critique du langage commun chez Valéry, souvent menée d'un point de vue nominaliste, expose le scripteur quand il utilise les signes, dans un autre but : littéraire ou cognitif, à un effet "boomerang". Cela se produit aussi pour d'autres oppositions, en consonance avec le problème du langage.

### **LA RATURE DU LANGAGE COMMUN**

La disjonction « rationalité archi-pure / sensibilité mystique » (« Je pense en rationaliste archi-pur. Je sens en mystique » — Paul Valéry, *Cahiers*, éd. du C.N.R.S., 1958, vol. 7, 855)<sup>2</sup> n'est pas respectée puisque la « mystique sans dieu » ne demeure pas cantonnée dans un milieu purement sensoriel. Elle intervient dans le monde des signes où elle figure comme le paradoxe presque final du langage. Celui-ci, pour être réellement le Langage, aurait dû être un « anti-langage » commun ou ordinaire. Mais, étant donné qu'on ne peut pas avoir un langage qui serait en même temps son contraire radical, la mystique sans dieu est condamnée à

1) Ce texte correspond à la partie finale de *Le Statut du paradoxe chez Paul Valéry*, éd. L'Harmattan, 2005, pp. 227/249.

2) Pour les œuvres de Valéry, nous avons utilisé l'édition des *Cahiers* du C.N.R.S., fac-similé, tome I à XIX, 1957-61 (sigle : « C », suivi du numéro de tome et de page) ; et l'édition des *Œuvres*, I et II, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957 et 1960, éd. établie par Jean Hytier.

ramener sans cesse le langage commun vers ce bord où il doit disparaître... En ce qui concerne ce dernier, le problème de son remplacement s'est très tôt posé. Valéry convoitait, dès sa fameuse reconversion scientifique, un langage parfait, alliant des dimensions sémiologiques extrêmes, telles qu'une plus grande généralité et une précision parfaite : « Je pense à un langage plus général que le commun et parfaitement précis pour représenter la connaissance » (C. 1, 876). Si ce langage ne voit jamais le jour, la suite de ce fragment nous l'indique clairement par ses ratures ou hésitations. Pour nous, ce qui est le plus significatif dans ce passage, c'est la rature<sup>3</sup> qui intervient tout de suite après : « J'en arrive à concevoir que [je me refuse à discuter ou à comprendre tout résultat énoncé dans le langage commun] » (*ibid.*). La rature abolit le caractère impossible de cette exigence. Le déni du langage commun est dénié à son tour. S'il échoue à transmettre fidèlement les résultats acquis « ailleurs », c'est parce qu'il est un langage « commun », mais il ne pourrait s'acquitter de cette tâche de transmission à l'autre que s'il était, d'une manière ou d'autre, « commun »... En outre, il réussit à véhiculer parfaitement ce « résultat négatif » de la recherche valéryenne. De ce mouvement d'écriture et d'effacement, il subsiste encore une trace dans la phrase suivante : « Je me refuse à [ne pas] tenir compte de ce qu'est ce langage quand on me donne une question qu'il habille et transforme » (*ibid.*). Le refus devient alors celui de la question non-langagière que le langage travestit en une pure interrogation verbale. Toutefois, on est obligé de tenir compte de ce langage puisque la question ne pourrait être posée sans une sorte d'« habillage ». Le degré zéro de la transparence — du non-travestissement ou de la non-transformation de la « question » — serait le degré zéro du langage, c'est-à-dire le pur silence. Par conséquent, on est obligé de tenir et de ne pas tenir compte de ce refus au moment même où la rature se produit.

Le statut du langage ordinaire oscille entre le refus et l'acceptation (sous la contrainte), entre la rature et l'effacement de la rature, entre la nécessité et le hasard, ou l'impur et le pur, ou l'idolâtre et le rationnel, ou le conventionnel et l'intime. D'une part, il est un « sujet d'éternelle méditation » car il coïncide avec « *l'univers* de la pensée » (C. 9, 43) ; il est l'éventuelle « première question » de la philosophie, si celle-ci méritait d'être ressuscitée... Il est envisagé comme une condition sine qua non de la pensée et de nos rapports avec les autres, et avec nous-mêmes, ce qui ne va pas sans poser des problèmes, car qui dit « langage ordinaire » dit « homme ordinaire ». Il permet en outre, par exemple, la merveille des merveilles qu'est le paradoxe de la compréhension analysé tout au début de ce texte. En tout cas, il apparaît comme ce qu'il est impossible de raturer : « Le langage ordinaire est la condition nécessaire de nos rapports avec nous-mêmes et avec les autres. / L'effort intellectuel est de le débrouiller » (C. 13, 259). Le langage est une sorte de pelote brute ou de jardin en friche qu'il faut dérouler ou débroussailler. Le langage est ici incompatible avec tout passage à *la limite*, avec toute absolutisation de l'enjeu. En effet, « si le langage était *parfait*, l'homme cesserait de penser » (C. 5, 394), de la même manière que s'il y avait un Dieu, le

---

3) Pour la rature, on peut consulter à la note 2 intitulée *Les paradoxes de la rature*, dans *Du Rationnel à l'inconscient dans les "Cahiers" de Paul Valéry — Variations sur le paradoxe 4*, volume 2, éd. L'Harmattan, 2010, pp. 225/8. Nous renvoyons encore à la note 18 sous le titre *La rature, le faux et le vrai*, dans *Paradoxes des menteurs : logique, littérature, théories du paradoxe — Variations sur le paradoxe 3*, volume 1, éd. L'Harmattan, 2010, pp. 327/9. Et à la note 27 portant le titre de *La rature et le faux : la rhétorique*, pp. 281/8, dans le premier texte cité ci-dessus (*Le Statut du paradoxe chez Paul Valéry*).

monde n'existerait pas, car il serait étouffé par la perfection (C. 7, 659). En étant imparfait, il propose encore des tâches à la pensée. Le langage ordinaire échappe, en partie, à la condamnation dont il est l'objet. Il y a une « partie » récupérable pour un usage plus noble. La poésie, la littérature et la « vraie pensée » tenteront ce pari.

D'autre part, il est tout à fait rejeté. Le divorce est total entre le langage et la pensée. Il est un mauvais relais et un capricieux traducteur des purs échanges rationnels. L'usage salit les mots et met en contact ce qui aurait dû continuer à être séparé. Le « mépris » est plus fort que la « condition nécessaire», ou plutôt, il s'accroît au fur et à mesure de celle-ci : « J'ai le mépris du langage — — *ordinaire*. / Au fond je ne crois au langage ordinaire, ni aux choses de ce langage » (C. 9, 775). Le mépris de ce type de langage résulte d'un retour du primitif et de l'idolâtre à l'âge de l'observation pure, de la fin de la philosophie et de la mort des dieux ou des idoles. Le « système des mots est le *plan des échanges* avec le commun, le primitif, l'impur et l'idolâtre » (C. 13, 590) ; « Hérésie! que traduire dans le langage ordinaire — c'est-à-dire fait par usages sales, mêlés et indistincts — les résultats d'observations pures » (C. 2, 364). Le langage confond les strates historiques et rebondit par-dessus les générations. Il est un crime de lèse-raison. Le langage ordinaire est une pluralité désordonnée de sens contradictoires, un chaos d'hypothèses diverses et de constructions théoriques dépareillées, une sédimentation historique dont les couches manquent d'homogénéité : « le langage usuel est un mélange, un complexe très impur de méthodes différentes » (C. 5, 399). La nécessité qu'on peut attribuer au langage n'est au fond, pour Valéry, que hasard, comme nous l'avons déjà indiqué. D'une manière générale, le langage est convention, occultation de la convention et convention mal faite. Il est « fondé sur des conventions mal faites qui empêchent les pures combinaisons de relations » (C. 16, 29). Le langage combine deux désillusions : il se révèle « conventionnel » à la sortie de la crise qui met fin à la croyance infantile à la toute-puissance des mots. Il est juste une convention retorse, dissimulée par l'usage : « Le langage a ces graves défauts d'être / 1° conventionnel — 2° de l'être insidieusement, occultement, — de cacher les conventions dans l'ère enfance [...] » (C. 13, 495). Rappeler cela est le premier pas vers une destitution des usages multiformes et indus. En situant la question du langage sur le terrain de la « convention », on présuppose qu'il faut un accord explicite — d'une assemblée de gens convenables, d'un comité d'esprits éclairés, etc. — pour qu'il puisse devenir enfin ce qu'il aurait dû être dès l'origine. La « convention » est très loin du « radicalement arbitraire » de Saussure en fonction duquel la langue n'a pas de propriétaires définis et personne (ni aucun groupe social) ne peut se dire maître de la langue car personne *ne peut la maîtriser*.

Le mépris concerne « tout ce qui est langage et *n'est que langage* » (C. 29, 537), car il fallait, dès le début de la quête entreprise, « acquérir la puissance de mépriser non moins chaque phrase de soi-même » (C. 2, 401). Ce mépris, toutefois, apparaît comme un moyen de protéger le pur moi d'une intrusion étrangère. C'est-à-dire qu'il y a mépris et mépris. Le langage ordinaire est le langage de l'autre. Il pervertit non seulement la raison claire de l'observation pure mais il se mêle encore à la plus profonde des puretés pour y déposer ses déchets « mal pensants ». Il est alors, entre autres, la fiction qui rend possible la

Personne. Le langage commun insère « entre notre singularité et sa connaissance, une expression d'origine étrangère et statistique, inexacte » (C. 12, 300). Le troisième grave défaut du langage, « c'est d'être à la fois *étranger* par provenance et accroissement, — et *intime*, intimement uni à nos plus intimes états » (C. 13, 495). Il y a donc une politique du signe sous-jacente au mépris du langage commun. Celui-ci se révèle être un mépris du peuple et de la démocratie, contraires à la fois au penser rigoureux et à l'élévation de l'être. La « démocratie qui est une facilité et une familiarité générale » est contraire au « langage rigoureux » (C. 4, 793). Sous une forme de plaisanterie, mais dont la symbolique est révélatrice, le langage, porté par le « suffrage universel », doit être revigoré par des « coups d'état » qui ne sont « petits » que parce que le mal est presque inguérissable : « Le langage est dû au suffrage universel — un mot est un élu de la nation qui parfois n'est pas réélu. / [...] Les écrivains — et même les autres, font de petits coups d'état » (C. 9, 187). D'où l'ambition d'un langage nouveau, d'une réforme intégrale du langage, pour le mettre au diapason de l'esprit pur et des couches de la société suffisamment éclairées : bien entendu, ce projet resta sans suite, mais ce rêve ne cessa de hanter les analyses du langage *effectif*. Il est lié à l'appréhension de celui-ci comme purement conventionnel (qui dit convention établie, dit aussi convention renversée, et dans ce cas, il faudrait recourir aux *gens compétents*...). Le langage ordinaire, se consumant dans une tâche désignatrice des faits, est conjoncturel et transitif, occasionnel et historique. Une pure immédiateté de mots communs renvoyant à des choses communes. Or, d'après les critères valéryens, le langage ordinaire est le seul langage qui soit plus qu'un langage, car il est « transitif », parfaitement solidaire d'un « acte » et d'un « faire ». Il aurait dû occuper la première place dans la hiérarchie des langages, si on tenait absolument à en construire une. Donc, le mépris qu'on nourrit à son égard ne s'explique que par l'introduction, dans la sphère de l'acte, d'une différence supplémentaire entre l'acte du moi et l'acte de l'autre, entre l'acte aristocratique et l'acte démocratique, entre l'acte procédant d'une pure observation et l'acte relié à une origine vulgaire. Remarquons encore que le langage ordinaire réunit les « opposés » temporels, d'où une source supplémentaire de confusion — l'« extrêmement éloigné », au point de vue temporel, et le « radicalement présent » et ponctuel, et qu'il étouffe potentiellement ce qui est immédiat et instantané sous le poids du révolu et du différé.

La rature impossible du langage ordinaire place le langage valéryen en porte-à-faux par rapport à sa propre pratique. Mélange insidieux de termes vides ou sans référence, et de termes que la référence vide de toute opérativité réflexive ; mélange pervers de convention et d'occultation de la convention ; mélange de « temps » ; mélange de nécessité et de hasard ; mélange de familiarité et d'étrangeté, de vague et de précision, d'inconscience et de réflexion, d'imitation et de création, de « peuple » et de « non-peuple », le langage ordinaire est tout, sauf « ordinaire ». Il est la figure même du Chaos hideux, face auquel la maîtrise va jouer ses cartes incertaines. La solution la plus simple, ce serait sa rature généralisée ; toutefois, elle laisserait la pensée devant un blanc qu'elle peut difficilement se résigner à assumer. Par conséquent, elle va transgresser ses propres interdits (sans le signaler) et assumer son destin scriptural à contrecœur, mais sans rien perdre de sa virulence initiale. Le fragment, dont nous avons analysé ci-dessus les ratures, contenait déjà potentiellement tous ces « nœuds ».

## LA LITTÉRATURE ET LA « RATURE » : LE TRAVESTISSEMENT DE LA PASSION

Dans la stratégie de la « rature », on peut considérer la littérature comme une rature du langage ordinaire — une impossible rature, puisque sans le langage ordinaire, il n'y aurait pas non plus de littérature. La rature ne se conçoit que dans une perspective de « choix » (choix de l'écrivain, de son lecteur, du critique, etc.) souvent conflictuels, où les points retenus et non-retenus varient en fonction des conjectures et des conjonctures. Par la rature, on peut raturer tout énoncé, sauf produire une rature de soi (de l'énonciateur). Chez Valéry, la rature est souvent synonyme de littérature et de simulacre. On altère (par ajout, suppression, déplacement, etc) le « sentiment » ou ce qui se présente à l'esprit, en vue d'un surplus, d'un effet-choc, d'une écriture seconde. On ne vise pas le vrai mais le croire. Valéry prétend attraper par là certains, comme Pascal, en *flagrant délit de littérature*, en oubliant que la pensée non-littéraire est elle-même « une rature indéfinie » (C. 1, 323). Dans le cas de la littérature, la rature est un travestissement (par exemple) de la passion, un double mensonge, une reprise des mots dans une broderie presque diabolique, un moyen d'obtenir d'eux la puissance dont ils sont démunis. Pascal apparaît à la première place de la lignée des faux-monnayeurs : « Pascal, Stendhal raturent. / Le désespoir, l'enthousiasme, la passion cherchent le mot le plus puissant sur inconnu ! — / L'expression s'y reprend 2 fois, 3 fois. / *Il le faut bien* — Sans quoi ces messieurs ne seraient point des *écrivains* — Et ce serait dommage / [...] La fausse éloquence se moque de la vraie car la vraie est égale dans tous tandis que la fausse distingue les grands écrivains — et le suprême de la fausse est de croire qu'elle est vraie. / Il y faut beaucoup *de ratures* » (C. 13, 487). Ici, la rature altère l'aspect naturel de la passion ou de la sensibilité, son caractère immédiat ; elle pervertit la *bonne* origine en y glissant un calcul qui altère et qui annule le potentiel de la passion (ou ce en vue de quoi la rature opère : désespoir, étonnement, etc.). La rature est porteuse d'une passion dépassionnée, travaillée, où il ne reste plus grand-chose de la passion primitive sous l'épaisse couche de fard qu'on lui rajoute, d'une origine mise à distance où l'éloignement correspond à une trahison, d'une immédiateté perdue, signalant une perte de l'affect et une falsification de la vraie pensée. La rature est un agent double du prosélytisme, de la volonté de convaincre. Elle choque le « sentiment » parce qu'elle veut lui substituer quelque chose qui n'a rien à voir avec lui. Elle ne respecte pas non plus la « vérité » de l'esprit, tel qu'il se présente à lui-même, sans détournements et au-delà de toute tactique.

Être écrivain, c'est cultiver le « vrai » *du faux* et perdre toute possibilité d'atteindre le vrai. La rature est synonyme de travail littéraire, mais celui-ci trouve son apogée dans sa propre négation. De la rature à la rature, en finissant par une absence de rature, car toute trace de travail devrait être effacée, on fait un mauvais usage de la rature : « Mon grief contre Pascal c'est qu'il ait voulu convaincre, et pour cette fin — *comme il arrive toujours dans ce cas* — il a altéré, chargé, retenu etc. / Ceci choque mon *sentiment*. Je l'ai montré en *flagrant délit de littérature*. À mon avis, si l'on a quelque chose à dire et que l'on pense bon de le dire — il faut le donner tel qu'il est dans l'esprit — c'est-à-dire *avec* les objections toujours présentes. *À l'état vrai* » (C. 16, 592). Le produit final va apparaître à la place du

produit initial comme s'il était ce dernier : « les *œuvres* sont des falsifications, puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre » (C. 20, 678). Étant donné que la littérature ne peut présenter les choses telles qu'elles nous apparaissent naturellement à l'esprit, sans disparaître en tant que littérature, elle est dès le départ condamnée au faux. Pascal n'est que la pointe visible de l'iceberg littéraire ; tout travail littéraire poursuit une finalité pascalienne (même s'il n'a pas Dieu comme but). La rature littéraire équivaut à une occultation de la *vraie origine* et de sa propre origine : « Le travail du poète d'ailleurs est en grande partie de brouiller et cacher les origines vraies — De les cacher à lui-même — Ce qu'on appelle perfection d'un ouvrage n'est que la dissimulation de sa vraie génération. Achever (en ce sens) c'est escamoter les traces de travail, les bavures et tâtonnements [...] » (C. 6, 386/7). Tout texte qui efface ses « ratures », et qui les rend donc invisibles, est un faux. Il est, somme toute, « littérature ». Celle-ci égale « rature » plus « dissimulation de la rature », ou « rature de la rature » — elle correspond à un texte aux dimensions propres et aux arêtes bien agencées. La rature est l'agent du « faux », d'un « faux paradoxal », car il s'offre à nous, tout d'abord, sous le masque du vrai.

Si on n'oublie pas que la littérature constitue déjà une rature du langage ordinaire, la situation se complique singulièrement. D'une part, la littérature vise à démêler le pur de l'impur drainé par le langage ordinaire. Elle est un effort pour purifier le « mélange » reçu, historique, commun. Sa pureté finale occulte le mélange « pur-impur », ou « désordre-ordre », grâce à un travail de raturage accompagné de la suppression totale des éléments raturés. Le paradigme de base de cet effort est le langage formalisé des sciences : « Le langage commun est impur par formation. La littérature raffinée essaye sans trop le savoir de construire un langage *général* pur — comme les Sciences construisent leur langage particulier pur. *Pur*, c'est-à-dire précédé de conventions explicites et construit selon le point de vue » (C. 12, 301). Dès lors, la poésie, en tant que *langage des dieux*, doit s'arracher à toute compromission avec le « matériau » terrestre auquel elle est, malheureusement, obligée d'avoir recours. Elle doit tendre vers une certaine pureté sans dissimuler l'ordre et le désordre de sa génération. La « poésie pure » est une « limite située à l'infini, un idéal de puissance de beauté du langage... Mais c'est la direction qui importe, la tendance vers l'œuvre pure. Il est important de savoir que toute poésie s'oriente vers quelque *poésie absolue*... » (Paul Valéry, *Œuvres*, I, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, *Stéphane Mallarmé*, pp. 676/7). La littérature — essentiellement, en tant que « poésie » — s'oppose au langage ordinaire dont elle conteste les aspects approximatifs, les désordres sémantiques, les hasards historiques, l'escamotage de son caractère conventionnel, etc. D'autre part, en cachant ses impuretés, son désordre, son provisoire, la littérature — surtout, en tant que « prose » — fait office de mascarade et sa « pureté » se révèle être une ruse. La rature apparaît, dans ce cas, comme l'arme qui va servir à démythifier la mythification littéraire : elle révèle le désordre sous l'ordre, le hasard sous la nécessité, la multiplicité sous l'unité, en bref, elle introduit le temps dans l'« intemporel ».

La charge contre la littérature semble inconséquente, et elle l'est en effet, malgré le partage « poésie / prose ». La critique des positions pascalienne et

stendhaliennne comporte une critique implicite de la position valéryenne. Le problème ici, c'est que le poète oblitère, à son tour, ses ratures, tel un prosateur de type pascalien portant la dissimulation à son comble en transférant les procédés poétiques sur le terrain de la prose, dans un but de captation de l'« autre », c'est-à-dire d'asservissement et d'envoûtement du lecteur (la lecture valéryenne du fameux « silence éternel » vise à couper court à l'incantation de la phrase en la désignant comme un vers : « Le Silence éternel de ces espaces infinis M'EFFRAYE. / Cette phrase [...] est un Poème / et point du tout une Pensée » (*Œuvres*, I, *Variation sur une "Pensée"*, p. 458). Il y a des simulacres de vers, de pensées-en-forme-de-vers ou le contraire, et on ne peut exclure, en fonction des contradictions qui travaillent le dispositif valéryen, et que tout vers soit un simulacre, même le plus pur et le plus absolu. Le poète offre et cache son « poème », comme, ailleurs, on « cache son dieu » (ou « diable »). C'est pourtant la poésie après une redéfinition de ses tâches, qui lui enlève ses fantasmes séculaires de présentation d'une réalité ou d'un fond externes se dérochant toujours à elle, c'est donc la poésie, et non pas la prose, qui peut se rapprocher du vrai travail de la pensée. La poésie, en tant qu'« exercice intellectuel », mime, d'une certaine manière, le lieu de production de la pensée *non-littéraire*. La poésie représente le « désirable » de la littérature dont le modèle est ailleurs. « La littérature n'est rien de désirable si elle n'est un exercice supérieur de l'animal intellectuel » (*Œuvres*, II, *Rhumbs*, p. 633) ; et en dehors de cela, elle sombre dans le racontar et l'accidentel : « Littérature, ou — la vengeance de "l'esprit de l'escalier" » (*ibid.*, p. 632). La poésie poursuit un « idéal » ou un « infini » strictement limité au domaine langagier ; elle n'est qu'une sorte de rêve face à la puissance d'une pensée débordant sur le monde, quand le savoir rime avec « acte » et « pouvoir ». Il faut faire intervenir activement une troisième instance (la « vraie pensée ») pour rendre les choses un peu plus claires, ne plus nous attacher à la différence « poésie / prose » et prendre la littérature en bloc, ainsi que l'énonciation valéryenne nous invite à le faire.

La critique de la littérature par la vraie pensée reprend certaines des attaques produites contre le langage ordinaire. Langage ordinaire et littérature, après avoir été opposés, tendent à se rejoindre lorsqu'ils font face à la « Pensée ». Le principal grief adressé à la littérature, à ce moment-là, ce n'est pas tant de pervertir la passion originelle et d'occulter ses opérations dans un but manipulateur que de ne pas en être consciente (et de ne pas savoir formuler ses *a priori*). Plutôt que d'un surplus de conscience nécessaire à la falsification, elle apparaît comme un déficit de conscience : « La littérature n'est l'instrument ni d'une pensée complète ni d'une pensée organisée » (C. 4, 901). La littérature se limite à subir les mutations du statut de la pensée elle-même — quand cette dernière vise la pureté (par rapport au langage ordinaire), la littérature est une esquisse de la pureté qui trouvera son sommet dans la pensée lorsqu'elle rend explicites toutes les conventions initiales. Mais, lorsque la fiction de la pureté est entamée par l'« aveu » de rature, la littérature se change en (mauvaise) dissimulation de la rature et de l'origine. La littérature devient « impure » par le fait même de se prétendre « pure ». Car la *vraie* pensée n'occulte pas ses approximations, ses coups moins réussis, ses hasards, ses tâtonnements. En principe, la *vraie* pensée aurait dû réhabiliter le langage ordinaire (où les mêmes effets se produisent) ; toutefois, si elle le faisait, elle perdrait son rang.

Essayons de résumer ces changements de perspective. I) Quand la littérature est accusée de dissimuler ses ratures, la vraie pensée est du côté de la rature (explicite). Ici, la rature apparaît sous un signe positif (cependant, une vraie pensée ou la pensée du vrai qui se raturerait indéfiniment finirait par se nier ou par être contradictoire ; elle doit donc fournir un effort organisateur, contraire à sa dissémination initiale, et elle finira, elle aussi, par dissimuler ses ratures, tout comme le fait la littérature). II) Quand la littérature n'est pas accusée de cacher ses imperfections, puisqu'elle est un essai pour rendre pur un langage fondamentalement impur, la vraie pensée est du côté de l'absence de rature, de la rature implicite et effacée, où ce qui compte ce ne sont pas tant les étapes intermédiaires de la construction systématique que le produit final. Ici, la rature apparaîtrait comme quelque chose de négatif, comme un signe évident que le système n'est pas achevé ou que la pensée n'est pas encore pleinement pensée. Il y a ainsi une double rature : positive et négative, latente et manifeste, et ces différences d'accentuation placent toujours la littérature sous l'emprise du « vrai ».

La rature littéraire vise une dissimulation du « faux ». Elle produit un « faux du faux », qui n'est pas une négation du faux (qui serait vrai), mais un remaquillage et un prolongement du faux initial. L'attribution unilatérale et totalisante du faux à un domaine donné (littérature, récit du rêve, etc.) permet de dégager un faux « en soi ». Un faux paradoxal, non pas parce qu'il prend le masque du vrai, mais parce qu'il ne comporte pas de dimension opposée (celle du vrai). Quoiqu'on en fasse, il resterait faux puisqu'il l'était déjà au départ. Valéry est ici attrapé en « flagrant délit de philosophie » ou de « métaphysique ». Le « faux en soi », ou sans espoir d'atteindre un jour la vérité, implique un « vrai en soi » coïncidant avec le domaine de la pensée non-littéraire (« le vrai c'est mon objection contre la littérature » (C. 13, 17)). Si la rature, et surtout sa dissimulation, est propre aux textes littéraires, exposer la longue série de ratures rendra peut-être le faux un peu moins « faux », mais sans réussir bien entendu à le rendre un peu plus « vrai ». La dissimulation de la rature ne doit pas franchir, en principe, les limites du champ littéraire. Si la dissimulation de la rature opérait dans la pensée non-littéraire, on pourrait craindre une extension de ce « faux-vrai », rusé et indéracinable. Celui-ci envahirait le domaine vierge de la pensée en y apportant le simulacre d'une pureté absente, le calcul d'un ordre suspect, c'est-à-dire l'effet-de-manches de l'orateur.

## LA PENSÉE COMME RATURE INDÉFINIE

*Si je barre ma phrase, ce peut être pour inscrire le contraire.*  
Valéry, C. 4, 847.

Si Valéry, dans les *Cahiers*, prétend ne pas faire œuvre d'écrivain, c'est, peut-être, soit parce que ces derniers ne dissimuleraient pas leurs ratures, soit parce qu'ils n'en comporteraient pas et demeureraient ainsi fidèles à l'équation de base : pensée vraie = l'esprit tel quel, ou la pensée telle qu'elle se présente immédiatement à l'esprit, sans effets seconds ni pervers. Pourtant, nous nous demandons, en suivant la dernière hypothèse, si certains textes très composés des *Cahiers* ne sont pas une copie nette d'un premier (ou des) brouillon(s) absent(s).



Dans ce cas, ils cacheraient alors leurs ratures pour être fidèles au principe de base (littérature = rature ou recherche du *bon mot*). Cela dit, en considérant que la rature scripturale *effective* intervient peu dans ce corpus (le nombre de passages et de pages raturés est minime par rapport à l'ensemble), on peut suggérer que l'absence (de fait !) de raturages comporte deux effets : le texte s'arrête (ou commence à le faire) au moment où la nécessité d'une rature commencerait à se faire sentir. D'où un certain nombre de textes ou de passages inachevés. Deuxième effet : l'absence de rature suppose qu'un texte « déjà écrit » (se construisant autour d'un certain noyau) pourra être toujours réécrit : d'où une certaine quantité de textes qui se dédoublent, « obsessionnels », reprenant un enjeu qui ne cesse d'être reconstruit.

La pensée est une longue rature indéfinie où les textes successifs se raturent sans se raturer explicitement. Ils se remplacent, s'additionnent, s'accumulent, et leur ensemble devient vite ingouvernable et immaîtrisable. Le rejet de la rature (en vue d'une composition qui trahirait la spontanéité de chaque jaillissement) empêche, en principe, tout retour en arrière. En allant toujours de l'avant, on ne peut pourtant pas empêcher le retour au « déjà-fait », mais ce retour est sans cesse actualisé. Le « passé textuel », ou de l'écriture, revient sous une forme qui le nie. La pensée évolue dans un présent d'écriture dont les liens, avec le « déjà-écrit », sont rompus à chaque fois : « J'écris ces notes [...] non pour en faire quelque ouvrage ou quelque système, mais comme si je devais vivre indéfiniment, en accomplissant une existence stationnaire — ainsi qu'une araignée file sa toile sans lendemain ni passé » (C. 23, 387). Même si les *Cahiers* comportent un certain nombre de textes « rétrospectifs », ceux-ci s'insèrent dans un présent scriptural qui *mine* leur statut. Le passé n'est viable que s'il s'offre comme « éternellement présent ». L'écriture « rétrospective » peut ainsi cerner un ancien enjeu qu'on n'aperçoit pas la plupart du temps comme le « même » mais comme quelque chose de « toujours nouveau ». Le rejet de la rature est un rejet du passé de l'écriture. Inachèvement (suspension de l'écriture au moment où elle va se raturer) et entassement (répétition par défaut de rature) empêchent par avance cette clôture du Système rêvée par Valéry. Il rêve de clôture dans le « sans-clôture », et ainsi il se limite à poursuivre l'ombre de la clôture, comme Achille l'ombre de la tortue. Les mêmes questions ne cessent d'être posées et les « mêmes » idées n'arrêtent pas de revenir en s'amalgamant et en se différenciant : « Toujours mêmes idées depuis 92 » (C. 16, 793) ; « Je suis comme une vache au piquet et les mêmes questions depuis 43 ans broutent le pré de mon cerveau » (C. 18, 648). L'absence de rature est l'aveu que le système n'aura jamais de fin, et l'on sait qu'un système (relativement) non-clos ne sera jamais un système ! L'absence de rature explicite correspond à l'absence de choix, à l'impossibilité de choisir, au refus de ce qu'on craignait d'être une mutilation de la (vraie) pensée.

Nous venons de postuler que les fragments des *Cahiers* se raturent sans se raturer de manière explicite. On peut toutefois estimer que la rature intervient par le fait même qu'un nouveau fragment se présente et que la pensée se cherche ainsi sans fin de fragment en fragment. Il fait dire que, pour Valéry, le fragment est l'état presque naturel de la pensée (s'il ne comporte pas de ratures en vue d'une « plus-value » littéraire) : « La pensée ne fait pas naturellement de poèmes mais au plus des fragments » (C. 3, 858). Si la littérature équivaut à une série de ratures

et à leur dissimulation, la vraie pensée doit montrer ses ratures, ses ratés (hésitations, esquisses, tâtonnements, inachèvements, etc.), son instantané, ses désordres, sans éliminer le provisoire et l'inachevé : « Je parle comme.. un brouillon à travers mes ratures incessantes, surcharges, refus, et parfois une très nette ligne, un mot essentiel se dégage » (*ibid.*, 750). Revenons maintenant au problème du poème ou du littéraire, en prenant en compte ces fragiles lumières. Le « vrai » poème serait celui qui présenterait tous ses états successifs depuis la première esquisse jusqu'à l'état final : « Rien de plus beau qu'un beau brouillon. Dire ceci quand je reparlerai poésie. Mythification de la Rature (ratisser — rater — radere, rasum.) Un poème complet serait le poème *de ce Poème* à partir de l'embryon fécondé — et les états successifs, les interventions inattendues, les approximations. Voilà la vraie Genèse » (C. 15, 481). Toutefois, l'état final peut très bien n'être qu'une pause dans un procès sans fin : le poème risque d'être repris à tout moment dans le tourbillon ou la « mythification » de la rature. Le paradoxe du poème, c'est qu'à peine on l'estime fini, on le recommence. On déplie de nouveau l'éventail de ses possibles et de ses variations internes : « Un poème est pour moi un divertissement infini, un objet qui se dégage un instant de ses ratures, paraît formé, puis — au bout d'un temps quelconque, se montre excitant encore le possible — irritant le désir... » (C. 25, 552). La rature est solidaire d'une genèse infinie dont l'achèvement est perpétuellement différé. Le désir arrache la forme à l'acquis, la re-bouleverse, la re-malaxe et la fait, une nouvelle fois, diverger. La rature, marque de la finitude, apparaît comme la grande ouvrière de l'infini. En raturant sans cesse la rature, le poème, éternel brouillon, imite à sa façon le travail de la « vraie pensée ». Les possibles n'ont pas de terme et ainsi la rature, éloignant indéfiniment la menace de la mort, est-elle l'opératrice d'une éternité scripturale.

**L'ÉCRITURE, LA MORT ET L'ÉTERNEL PRÉSENT :  
LA « RATURE » DU TEMPS  
ET L'AUBE DE TOUS LES POSSIBLES**

*Le présent implique une sorte de domination sur un temps environnant - un droit de rature, d'une part et un droit de rendre certain - ou de réaliser, de l'autre - situés à gauche et à droite d'une sensation.*

Valéry, C. 2, 855.

*Le passé est exclu par le présent comme écrire ceci exclut une autre écriture.*

Valéry, C. 3, 887.

En opposant la mort « ordinaire » (biologique) à la mort « naturelle » (théorique et spéculative), Valéry conjure donc la mort par ce dédoublement qui opère un renversement des valeurs. La mort ordinaire devient une vétille, un arrêt dans une conversation civilisée, l'irruption de quelqu'un d'inconvenant dans un salon « comme-il-faut ». La mort ordinaire — « On explique qu'il y a 2 sortes de morts — celle *naturelle* / complète /, et celle *ordinaire*. // L'ordinaire est la mort ordinaire — avec, sur les traits, l'air d'un homme surpris, et légèrement choqué, interrompu incorrectement pour une vétille dans une conversation intéressante » (C. 7, 690)— surgit comme une chose sans importance, une interruption du discours que l'on tenait à l'autre ou que l'on tenait à soi-même. La mort ordinaire, celle de tout homme, est le point où les signes s'arrêtent par une intrusion

insensée. En transformant la mort *naturelle-biologique* en mort *naturelle-théorique*, on s'accorde une éternité théorique. La mort devient l'un des éléments internes d'un système qui n'a pas de fin et qui annule la mort à chaque fois qu'il diffère sa fin. La mort ordinaire, qui « parle d'une voix profonde pour ne rien dire » (C. 14, 574), est déjà perçue par le biais du signe, même si c'est d'une manière tout à fait négative : elle est son point zéro, le point de non-sens, celui d'une voix vide ou paradoxale, où le silence recouvre immédiatement le « bruit ». La mort « parle » comme le ferait le faux Dieu des religions : pour ne rien dire et en arrêtant tout dire, à force d'aligner les absurdités et les futilités. La mort ordinaire est une fausse mort car elle interrompt l'instance où le vrai se joue et où il peut être déclaré. Par contre, quand elle se change en mort « vraie » ou « naturelle », elle est automatiquement placée sous le pouvoir des signes. Tant que le système n'a pas épuisé tous les possibles, toutes les combinaisons, toutes les variations, elle n'intervient pas : « La mort naturelle ou vraie est celle qui serait par l'exhaustion totale des possibilités d'un système d'un homme individuel. Toutes les possibilités internes de ses capacités partielles entr'elles seraient épuisées » (C. 7, 690). Elle est une sous-détermination du savoir : « La mort *naturelle* (que doit définir le Daimôn —) consisterait dans l'épuisement des combinaisons — virtuelles — et donc la lassitude du trop se connaissant » (C. 14, 658). L'impossibilité de clôturer le système, de lui bâtir une fin, se transforme dans la possibilité d'ajourner la mort indéfiniment. L'écriture et les signes ont le pouvoir de rendre la mort purement « virtuelle ». Le « causeur » la neutralise tout à fait, avant d'être interrompu contre sa volonté. La « mort vraie » est une mort que l'on peut tutoyer et à laquelle on peut adresser toutes les objections indispensables. Si « l'homme est adossé à la mort comme un causeur à la cheminée » (C. 9, 127), tant que la « causerie » ne s'arrête pas le feu brûle dans la cheminée, et il ne s'éteint que par hasard ou accident... La mort « vraie » n'intervient pas tant que la vérité suprême et totale n'a pas été trouvée, mais puisqu'il n'y a pas de vérité finale, la mort ou l'éternité est sauvée par la « recherche », la rature ou le procès sans fin. Si la mort parle pour ne rien dire, malgré sa « voix profonde », tant qu'il y aura quelque chose à dire, elle ne sera pas là. La rature est la mise en pratique d'une mort non-ordinaire, d'une mort qui se dédouble et qui, par ce biais, devient « fictive » : elle est donc mise à distance par rapport à elle-même. La rature transforme la « vraie » mort (la « biologique ») en fausse et la « fausse » (la « scripturale ») en vraie. Le cérémonial de l'écriture indéfinie, sans passé ni avenir, se constituant autour d'un éternel présent, y prend sa raison d'être et sa force. Le paradoxe de la rature, qui tourne autour de l'axe « achèvement / inachèvement », indique le moment de cette apothéose. Par contre, l'achèvement du système ou d'un poème supprimerait cette transmutation indéfinie et laisserait le fini uniquement face au fini...

On peut présupposer qu'il y a trois façons de neutraliser le temps. 1) La neutralisation par le passé : l'éternité ou le non-temps se situe à l'origine. Tout ce qui vient après celle-ci va dans le sens d'une dégradation croissante. Le présent et le futur ne sont que des figures d'un passé, à la fois, toujours actuel et de moins en moins présent. Le passé ne cesse de revenir et de diverger sous une « forme » qui le trahit. On retrouverait idéalement ce « passé », en deçà du moment « fatal » où le temps commence, si on annulait le temps écoulé. Le « passé originaire » n'est donc pas un passé mais l'absence de tout passé. D'une manière plus bénigne, le

passé idéal peut correspondre à une phase historique dont il s'agirait de retrouver, au plus vite, la plénitude et la perfection. 2) La neutralisation par le présent : il y a un double rejet du passé et de l'avenir par un éternel présent, grâce à l'instant mobile et immobile, où la mobilité se résorbe à chaque coup dans une immobilité souveraine. « Cela » change pour ne pas changer. L'instant est « du temps » hors-temps. 3) La neutralisation par l'avenir : le futur correspond à l'instance où le temps trouvera son parfait et glorieux dénouement. Il y a un « futur » où tout futur s'évanouira et, à partir duquel, on assistera à une perpétuelle reconduction du même. Le futur « aspire » toute la temporalité. Le passé et le présent ont un aspect sacrificiel, douloureux, qui trouvera sa juste récompense dans ce vers quoi ils tendent. La première et la troisième formes de neutralisation exigent un cadre narratif car elles sont potentiellement porteuses d'un « récit » révélateur. Le procédé favori de Valéry, dans sa pratique de l'écriture, est le deuxième — il s'attache ainsi au « faire », au faire « en train de se faire », et non pas à ce qui est déjà fait, tandis que l'avenir utopique et indéterminé lui est complètement indifférent : « Le FAIRE me domine, et ce qui me semble *fait* ne me dit rien » (C. 23, 561) ; « Les Chrétiens ont le Ciel. Les Marxiens ont dans la tête une terre où régneront les échanges exacts. D'autres hommes rêvent d'un règne de Louis XIV, et d'autres d'une aventure énorme.. [...] L'avenir inarticulé, purement imaginaire et en tant que dépendant d'autrui, du futur même et de l'univers ne m'excite pas » (C. 15, 270). « L'avenir est le moteur des imbéciles — le miroir des sots » (C. 2, 466). En effet, l'avenir porteur de mort n'a, pour le moi, aucune espèce d'intérêt. La mort enlèverait au présent son épaisseur sans profondeur et redoublerait la perte dont le présent peut être aussi synonyme. L'avenir est le signe d'un double gaspillage. Par opposition à cette stratégie, où l'on place toujours le centre *ailleurs*, il faut se recentrer sur le présent et changer, à chaque instant, de centre pour ne jamais tomber hors du cercle. Le présent est le perpétuel centre d'un cercle sans avenir. Le présent de l'écriture, dans une stratégie sans cesse reconduite du fragment, ignore son hier et son lendemain. Lorsqu'il s'interdit d'écrire des phrases du genre : « La marquise prit le train de 9 heures » (C. 5, 101), ou « La marquise sortit à cinq heures »<sup>4</sup>, et qu'il produit une condamnation

#### 4) LA MARQUISE, LA DESCRIPTION ET L'INFINI.

Pour ce qui est de la « marquise » sortant à l'heure indiquée, ou à une tout autre heure de la journée, voir les réflexions ironiques de Julien Gracq, *En lisant, en écrivant*, José Corti, 1980, pp. 115/6 et 124/5, en forme de variation « paradigmatique » de ce « syntagme » romanesque, avec de remarquables changements de ton selon les options choisies. Dans cette boutade valéryenne, qui ne figure pas telle quelle dans son œuvre et qui fut signalée par André Breton, pointe le refus valéryen du roman et se manifeste aussi une mise à l'écart du langage ordinaire et du réel, liés par leur commune « complaisance » à l'égard de l'arbitraire. En effet, pour Valéry, les substitutions romanesques et langagières n'ont aucune espèce de nécessité, toute suite de phrases pouvant être indéfiniment prolongée — l'important est « ce à quoi on ne trouve pas de substitut », ce qu'on ne peut plus changer, c'est-à-dire le terme final d'une série de transformations pouvant aller à l'infini. Ce point d'arrêt est celui de l'affirmation de la maîtrise et de la puissance, de la transmutation de l'arbitraire en nécessité, du hasard en détermination, ou de l'instant en éternité, et il est presque au-delà du pouvoir de la langue et de la prose. La poésie s'en approche parfois dans un « beau vers ». Le beau vers est comme le soleil et la mort : « Un très beau vers ne peut se regarder fixement [...] » (C. 6, 289). Celui-ci a le pouvoir d'arrêter la suite infinie de changements. Mais tout se passe comme s'il récupérait en lui-même cet infini, l'intériorisait, car il offre sans cesse de nouveaux aperçus, d'autres sens. Si le « beau vers » stoppe la suite sans fin au niveau de la « production », il la relance au niveau de la « réception ». Nous retrouvons alors le « paradoxe du beau » — du fini qui comporte en soi une potentialité infinie de métamorphose : « La beauté, (ce soir, je la "définis") une chose finie dont on ne peut parvenir à trouver l'expression (au sens mathématique) *finie* — (en termes finis). / On ne peut pas en finir avec cette chose qui est pourtant finie » (C. 4, 777). La poésie, lorsqu'elle est réussie, est une chose finie habitée par l'infini. Mais, elle demeure une exception dans le monde des signes.

La pensée valéryenne oscille entre la reconnaissance de l'impossibilité d'atteindre un certain seuil, et la volonté d'y arriver. Le présent de l'écriture (ou inachevée), en tant qu'acte pur délivré de ses « contenus », est celui d'un « infini présent », idéalement hors de tout passé, et dont l'avenir se réduit à un futur très immédiat (celui qui annonce la phrase qui pointe...). Sur le plan du savoir, une telle stratégie est totalement antinomique de ce qu'on ne cesse de convoiter (le système fermé et fini). Sur le plan littéraire, inféodé au possible ou virtuel, toute œuvre finie demeure l'approche d'une œuvre potentielle qui n'aura jamais lieu. Dès lors, les œuvres les plus importantes seront celles qui n'ont pas été écrites (conformément à l'aveu de « Station sur la terrasse »), ou à celui-ci que nous donnons en exemple : « Mes ouvrages sont au contraire ceux que je n'ai pas faits, et auxquels j'ai le plus pensé, et le plus profondément » (C. 7, 263). Lorsqu'on décale toujours le moment de l'achèvement, on est en proie au vertige d'Achille devant la tortue.

La phrase sur la "marquise" doit être reliée à ce que Valéry affirme de la « description ». Celle-ci n'est que juxtaposition, stade de l'imagination naïve, degré inférieur du littéraire. La description est un simulacre de présentation : elle ne fait que redoubler — bien mal, puisque la copie sera toujours plus pauvre que l'original — le « déjà-là ». « Ce qu'on appelle description en littérature est *toujours*, c'est-à-dire à 999/1000 un type inférieur — un type de simple *juxtaposition* » (*ibid.*, 139). « La description est en littérature, le stade de l'imagination naïve. Croire que l'on fait voir, croire que l'on voit un paysage » (C. 6, 593). Et ce refus s'étend au vers : « La description pure, *en vers*, est une erreur. Les choses ne chantent pas » (C. 6, 143). D'une manière générale, la description consiste en une dérogation à la « construction » — on revient en quelque sorte à une phase pré-littéraire : « La *vérité* en littérature, telle que je la conçois, n'est pas du tout la description de ce qui est, plus ou moins exacte — mais la *construction* de cela — Parler des choses comme si on en savait un peu plus sur elles — et non pour les répéter » (C. 3, 100). En refusant de considérer la description comme une « construction », Valéry lui enlève toute portée symbolique et, dans cet enjeu où se joue le sort du roman, il transforme une impuissance personnelle à « s'oublier » — à taire l'incantation du moi, d'un moi « en morceaux » ou « entier » — en « axiome », en parti-pris dédaigneux (« Je ne puis pas m'oublier — Impossible de m'éloigner de mon végétal — D'être tout à la chose — Ceci me caractérise dès le premier âge. Toujours présent. Et de là, il faudrait déduire toutes mes caractéristiques » (C. 5, 56)). Au niveau de la variation infinie du processus d'écriture, roman et poème déclinent potentiellement le même vertige.

La description produit une fausse continuité (signifiante), pouvant être « trouée », déstabilisée à tout moment, par l'adjonction d'un élément, au départ, étranger et externe à la suite des phrases choisies. Entre deux mots d'une phrase (ou entre deux phrases successives), un infini se cache, de la même manière qu'on peut le situer entre deux points successifs d'une représentation géométrique ou entre deux nombres « entiers » successifs du système arithmétique. On retrouve, d'une certaine manière, les apories de Zénon dans le cadre même de l'agencement scriptural : « La description, comme type littéraire, se peut définir comme suite de propositions, entre lesquelles on peut insérer toujours autant de propositions que l'on veut » (C. 9, 84) ; « Littérature — / Mon rêve littéraire eût été de construire un ouvrage à partir de conditions a priori. / — Un poème à variantes, c'est un scandale pour l'opinion ordinaire et vulgaire. Pour moi, c'est un mérite — L'intelligence est définie par le nombre des variantes. / — Prose. Entre deux phrases de cet ouvrage, on peut en intercaler autant que l'on veut. (Ceci définit les descriptions). / Comment échapper à cet infini ? » (*ibid.*, 49). On échappe à l'infini en le divisant. Tout se passe comme si l'« infini » se partageait en *bon* infini : celui du poème avec ses multiples variantes, et en *mauvais* infini : celui de la prose mensongèrement « continue ». Le *bon infini* est celui que l'on présente comme tel, et le poème doit produire une cohérence ou une nécessité qui le maîtrise dans une certaine mesure (les variantes étant un « plus », signes d'infini, face à un « moins », c'est-à-dire le corpus fini auquel elles s'appliquent). Par contre, le *mauvais infini* serait celui que l'on dissimule. Il manquera toujours, à la prose, quelque chose pour pouvoir être achevée, mais puisqu'elle se donne comme telle, elle fait figure de mauvais ensemble, d'ensemble dissimulateur, ne tirant sa complétude que d'un subterfuge. Remarquons que la poésie et la prose sont *paradoxales* pour des raisons différentes, impliquant deux définitions du paradoxe — au sens traditionnel, la « *poésie-avec-variantes* » est un scandale par rapport à l'opinion commune, alors qu'elle respecte davantage l'état réel de la production (infinie) d'une œuvre, tandis que la *prose*, qui semble ne pas heurter l'opinion dont elle conforte les préjugés, accueille un paradoxe, en quelque sorte, « logico-mathématique ».

La prose — lieu par définition de la *description* — n'arrive pas à surmonter son aspect initialement arbitraire. Le paradoxe se retourne contre cette prose où la marquise prend (ou ne prend pas) le train, boit (ou ne boit pas) de thé à cinq heures, « ferma la porte » (*ibid.*, 98) ou oublia de le faire. La prose est « aspirée » par le gouffre qu'on installe *entre* deux mots ou phrases, bref, elle n'échappe à l'infini qu'en devenant une série dérisoire, *trop* finie. En d'autres termes, si le poème peut être la « limite du roman » (*ibid.*, 93), le roman n'est pas la limite de la poésie. Le fini du poème s'ouvre, au-delà de sa propre clôture, à la recherche d'un degré supérieur de nécessité ; le fini du roman se clôt sur lui-même dans une mauvaise clôture, car elle est synonyme de « passivité » ou d'entassement disparate. Le « tissu » du roman est un ensemble potentiellement chaotique de « *notations de faits et de constatations* », où domine une « nécessité externe », alors que le poème est un « *tissu de relations calculables* », mis en place par une « nécessité interne » (*ibid.*). Valéry-poète joue, par rapport à la prose, presque le même rôle que Zénon devant le mouvement (ou la série d'unités discrètes essayant de l'appréhender). S'il ne déclare pas la prose « impossible », il l'accule à une impasse meurtrière, une limite paradoxale. La description, prétendu reflet du réel, est tout ce que l'on veut, sauf une description, car son miroir est infiniment

sans appel de la « prose », il vise à court-circuiter une dimension temporelle qui contrarie ce présent scriptural sans contrastes superflus. Bien entendu, ce repli vers le présent de l'« autodiscussion infinie » (ou des « dialogues ») n'est pas incompatible avec une réflexion sur le temps qui est très riche chez Valéry (lequel se découvre comme un *anti-Carnot*). Mais elle se déroule au coup par coup dans la série indéfinie des fragments qui se suivent, qui se ressemblent et qui ne se ressemblent pas. L'écriture est une manière de vivre dans l'instant en désamorçant cet « instinct paradoxal » fuyant l'être-là, présent et fini, dans le passé ou le futur imaginaires.

Dans sa réflexion poétique sur la totalité non-divisée, ou l'indifférenciation des « possibles », au moment de l'éveil et de l'aube, Valéry semble apparemment très proche de certaines philosophies orientales (taoïsme, etc.). Chez Valéry et chez les taoïstes, il y a un commun rejet de toute actualisation — tout acte et tout choix viendraient rompre l'harmonie primitive (de l'Aube ou de la « Voie »). Par contre, le stade de l'indifférenciation coexiste chez Valéry avec celui d'une différenciation extrême. Tout est co-présent dans le rien valéryen. Si Valéry fait référence au « vide », comme lieu de convergence de tous les possibles, ce vide est aussi tout à fait « plein », car *tout* est au rendez-vous du *rien*. L'ensemble infini des possibles est l'osmose sidérante du tout et du rien. Le possible est le « rien » (avant l'être, la sensation, l'heure, le lieu, etc. : il n'est pas acte, choix, détermination, division, perte, etc. par conséquent, il n'est qu'une pure éventualité au bord de la ligne de partage entre l'être et le non-être). Mais il est aussi le « tout » (l'ensemble intellectif comprenant toutes les virtualités phénoménales, tous les espaces, toutes les aubes, tous les « moi », etc.). Dans le possible, rien n'est actualisé, rien n'est fini, rien n'est perdu, rien n'est divisé. Il est absolument pur tant qu'il demeure inentamé. Il protège la « totalité » de toute clôture prématurée et de toute amputation cogitante : il « consume » le réel pour qu'il « brûle » indéfiniment. Parmi les figures du possible, on trouve le centre perpétuellement mobile du cercle de la présence, la forme creuse (conque, coquille, écriin, etc.), le phénix (ou l'éternel retour du poème), le serpent (ou la réflexivité de la puissance absolue), l'aube (ou le temps immobile).

Avant qu'il y ait « quelque chose », et ensuite « des choses » (C. 27, 539), il y a toutes les choses sans qu'il y ait aucune en particulier, et « c'est exactement comme la *Genèse* » (*ibid.*). On revit l'état d'avant la « *Genèse* », et on se place dans une position de dieu créateur désœuvré : on goûte au « tout » avant sa division. Il y a le « *tout en germe* considéré sans obstacle », ou le « Tout qui s'ébauche dans l'or et que nulle chose particulière ne corrompt encore » (C. 5, 163/4). Avant la genèse, il y a un moment d'harmonie et d'abandon où toutes les genèses sont encore possibles. L'aube n'est pas encore l'aube et la lumière demeure un « balbutiement ». À l'aube, la « panique d'Être » ne s'est pas encore éveillée, les formes des choses, qui ne se différencient pas, « balbutient » des sons de l'enfance du monde, car le langage est lui-même en retrait. L'aube homogène est un *doux*

---

brisé. Il ne réfléchit que l'obscur, l'arbitraire, le gratuit, le contingent, l'accumulatif, la prépotence ou la « bêtise » de l'ego scriptural.

chaos ; elle lui enlève tout ce qu'il pourrait avoir de « terrible » et de « monstrueux », elle le pacifie. Elle est ainsi le rêve, mais sans saturnales, sans défilé de monstres, jeux de cirques ou comédies organiques. Ce tout purement virtuel rend le lointain proche, et le proche lointain, la « dureté » douce, le jour inouï, dérobé et non-dérobé à la lumière et au temps, la négation positive (car la négation de « ce qui est ici et maintenant » permet l'affirmation de « tout ce qui est »), le commencement sans commencement. On combine le partout et le nulle part ; on n'ajoute rien et on ne retranche rien ; on suspend les « formes ». L'aube est la totalité sans cloisonnements, la totalité de toutes les formes et pensées, la totalité de tous les possibles, avant qu'elles ne soient divisées par le caractère unique de l'acte, par la finitude inhérente à tout « faire », par le temps et l'espace de l'« engagement » corporel. L'aube est le moment où l'on tient dans le *creux* ou le *vide* de la main paradoxale tout ce qu'on pourrait penser, sentir, ou connaître, tout *ce qui n'est pas*, toute la pureté, tout le *penser* d'avant la pensée. L'aube est la lumière fermée sur elle-même, sur une suite d'instantanés affranchis du caractère hétéroclite de l'espace et du désordre qu'accentue le temps, où l'être se dédouble en non-être, pour faire reculer et disparaître la « mort » qui plane sur l'écriture comme un inachèvement hideux.

Dans l'aube, le tout ne s'oppose pas au rien — l'harmonie de l'aube résulte de ce qu'en elle les oppositions ont cessé (provisoirement) leur guerre. La métaphysique de l'aube est sous le signe d'une incantation du neutre, permettant une fusion des « contraires » ou supposés tels (sujet / objet ; haut / bas ; tout / partie ; temps / éternité ; révolte / acceptation ; voix / silence ; écriture / réel, etc.). La métaphysique du réveil développe le « plus haut degré universel » et, alors, on naît de « toutes parts » et on est l'« analogue de ce qui est » (*ibid.*). Le plus haut degré se trouve en dehors de toute échelle quantitative. Toute actualisation réfléchie, non-offerte, serait une déchirure (même le sujet est « au loin de moi »). Il n'y a pas de perte parce qu'il n'y a plus (ou pas encore) de choix ou de « chemins ». Elle se rapproche alors du rêve, puisque personne ne dit « moi » et que ce qui reste de la « personne » prononce les mots « pur » et « tout ». À l'aube, « on n'est pas encore la personne que l'on est » (C. 28, 625), et où l'on peut être tout ce que cette dernière est et tout ce qu'elle n'est pas. L'aube est la totalité où l'« autre » et le moi, le moi et le non-moi, le moi et la personne, ne se différencient point. Elle est la source de tous les « quelqu'un » — le lieu et le moment de la vraie profondeur, hors- temps et espace. Elle va ainsi, main dans la main, avec l'écriture — coulant pourtant vers « quelqu'un », une « rature », un *autre* « réveil ».

L'écriture semble taire le moment de son jaillissement. Elle coule comme l'eau d'une « source ». L'aube est le miroir fugitif de l'absolu (ce qui, d'emblée, est un paradoxe, parce que l'absolu se caractérise par la permanence et l'invariance). L'aube est du « temps hors-temps » mais où le temps peut revenir à tout instant défaire la nébuleuse virtuelle. Et ainsi le paradoxe apparaît-il dans toute sa force. Pour signaler le « tout-rien », ou le « vide-plein », ou l'« invisible-visible », il faut au moins quelque chose — une écriture, un son, etC. c'est-à-dire la trace la plus proche possible du silence, du vide, de l'invisible, mais qui n'est pas silence ou vacuité ou imperceptibilité. Cependant, les textes orientaux occultent leur statut en passant sous silence cette trace à laquelle ils sont obligés de faire appel pour indiquer le « sans-trace ». D'où une certaine falsification et aveuglement. Dans

certaines poèmes dits « taoïstes », la parole ou l'écriture ne semblent pas quitter le domaine du silence. Le poème tend vers le silence, lequel est sa fin. Il mime le silence avant qu'il n'ait eu lieu et il s'oriente, dès le début, vers son effacement (Voir : François Jullien, *Éloge de la fadeur*, éd. Philippe Picquier, 1991, pp. 98 et 100). Tout se passe comme si toute parole était déjà silence ou comme si toute écriture s'effaçait au moment même où elle était tracée. Le « mythe » demeure intact — une certaine continuité est censée avoir lieu entre le poème et l'après-poème (le silence), ce qui fait que le poème n'est peut-être qu'un rêve de poème.

Il y a une sorte d'imitation du vide (opérant par une dénégation du langage qu'il soit linguistique, musical, etc.) : le bon signe serait celui qui est aussi non-signé, un signe à l'extrême limite du sens, habité par le vide d'où il vient et auquel il retourne. Signe donc non-représentatif, toujours en trop ou en-dessous du niveau idéal de mesure, car dès qu'il y a un son (musical, linguistique, etc.), il y a perte et division du tout : « Dès lors qu'il y a production de son, il y a scission ; dès lors qu'il y a scission, il y a telle note et non pas telle autre, on ne commande plus à l'ensemble » (*Wang Bi* commentant *Laozi*, cité par François Jullien, p. 54). Ce retournement du langage contre lui-même fait partie d'une stratégie plus générale, portant sur le neutre, où l'affirmatif est suivi de sa propre négation (langage sans-langage, immanence non-immanente, existence inexistante, etc.) pour suggérer ce qui se dérobe à toute négation et à toute affirmation — le pur rien, « innommable », au-delà du « rien ». Le non-faire, le non-dire, le non-jeu, priment sur leurs contraires : « Qu'il y ait avènement mais aussi perte, tel est Zhaowen jouant du luth. / Qu'il y ait ni avènement ni perte, tel est Zhaowen ne jouant pas du luth » (*Guo Xiang*, commentant *Zhuangzi*, *ibid.*, p. 56). Ainsi l'existence et l'inexistence doivent être rendues équivalentes — le plus haut degré d'inexistence serait la seule « existence » digne de ce nom ; ou l'immanence, transcendante mais vide, évacuerait tout ce qui la compose — donc immanence sans « immanents » — puisqu'elle consisterait dans l'apothéose d'un pur flux indifférencié où n'importe quelle « différence » (langages, formes, sujets, sensibilités, espaces, temps, etc.) est « fautive » par rapport au « tout-vide » initial et final.

Chez Valéry, le silence est au début et non pas à la fin du poème — après le réveil, lorsque le « tout » ne s'est pas encore dissocié, et le moi ne s'est pas avoué comme la limite qui défait le tout. Chez Valéry, l'énonciation du mythe est solidaire de sa chute, d'où une tension extraordinaire. À peine évacué, fondu dans le feu, le flocon, l'ardoise, la volute de brouillard, le « moi » réapparaît comme une blessure et un dilemme. « (Ah ! retarder d'être moi — Pourquoi, ce matin, me choisirais-je ? — Si je laissais mon nom, mes maux, mes chaînes, mes vérités, comme rêves de la nuit ? / N'est-ce pas la leçon des rêves, et les exhortations du réveil ? » (*ibid.*)). La nudité absolue, l'informe universel et la pure naissance s'écroulent à peine énoncées. Il faut alors se rappeler que le langage était déjà au point de départ du « Tout » : « Le mot "Pur" ouvre mes lèvres » (*ibid.*). Le « moment si pur, final, initial » (C. 7, 732) commence par un mot, même si celui-ci essaie de nous offrir le langage d'*avant tout langage* en nous offrant le monde ou la réalité d'« avant toutes choses » (C. 8, 151) : il équivaut à une prière silencieuse ou à une « invocation muette », si on oublie ce dont il est fait et qu'il avoue. La vérité du « mythe » ne peut être trouvée que dans l'« après-mythe » : le



langage, intervenant au (et après le) moment initial de pureté. Mais, le langage va autant faire appel au « mythe » que le disloquer, en dispersant ses volutes de fumée ou en sapant ses fragiles fondements. Il signalera alors la pauvreté, la tristesse et la lassitude, et du même coup, la vanité, le cristal et la promesse antérieures.

Valéry met l'ego à part ou le moi purifié au tout début du processus auroral (la sensation de l'écart par lequel il est aussi l'Antego en tant que tout universel et impersonnel : « Je suis seul et tête-à-tête *avec tout ce qui n'est pas* en pleine action » (C. 22, 31)), et il introduit dans le possible, le neutre, le non-actuel, le pressentiment de tous les actes à venir. Il se situe dans une perspective résolument « pré-génétique » (d'où sa référence à la *Genèse*). Il y a donc une esquisse d'un « faire » qui fait défaut à la symbolique orientale. Nous pourrions hasarder une formule pour décrire la situation du vide et du virtuel chez Valéry : du taoïsme peut-être, mais corrigé par le christianisme censé être le plus pur (avant l'homme et toujours dans le giron de la divinité impersonnelle, avant qu'elle ne se décide à créer le cosmos tel qu'il est et avant qu'elle n'élimine toutes les autres possibilités). La stratégie valéryenne est tendue, malgré son rejet global de l'avenir, vers ce dernier (en tant qu'avenir proche !), et c'est alors que les choses se compliquent. L'aube finit avant l'aube : elle porte en son sein une anti-aube qui correspond à l'émergence du moi fini. Le « tout qui s'ébauche dans *l'or* » est ambigu selon qu'on considère qu'il appartient au réseau des échanges où les « moi » permutent de place, s'opposent, se soutiennent, etC. (et où l'or figure comme le premier élément du « fiduciaire »), ou selon qu'on l'appréhende comme quelque chose de tout à fait extérieur à l'ensemble des échanges — l'or désigne alors la majesté de l'aube en tant que splendeur irréductible à tout calcul, stratégie, affrontement, mise en équation, la sensualité de l'être-là indifférent à un « être ailleurs ». L'aube est multiple — c'est-à-dire que celle dont nous venons de parler n'épuise pas les réfractions de l'aube chez Valéry. L'aube n'est pas uniquement le point physique le plus visible du non-être, mais aussi celui qui se confond avec l'or du corps, de la lumière et du regard, sans nécessité d'une quelconque justification théorique. L'écriture évolue sur une suite fragile de crêtes et d'abîmes, toujours en danger de perdre son « or », ou de ne pas garder le « trésor » qui constitue son « secret ».