

LE CORPS POETIQUE OU LA POETIQUE DU CORPS

Yvonne GOGA

yvonne_goga@yahoo.fr

Université « Babes-Bolyai » Cluj-Napoca

Résumé

Les réflexions sur la poésie de Valéry sont illustrées dans deux volumes : Album de vers anciens et Charmes. Parmi les images les plus représentatives est celle du corps de la femme. Par l'analyse des images sur le corps de la femme, le but de notre étude est celui de souligner l'un des principes de la poétique de Valéry : la relation entre le monde extérieur, le corps et l'esprit, pour créer le poème et le poète.

Mots – clés : communion, érotisation, fertilisation poétique, monde extérieur, esprit.

Dans *Le corps amoureux, Essai sur la représentation poétique de l'Éros de Chénier à Mallarmé*, John E. Jackson soutient l'idée qu'en représentant le corps, le poète précise son rapport à la réalité¹. Comme la parole ne peut pas exprimer le vrai sens du désir que le corps érotisé éveille et qui est « désir du désir de l'autre », la poésie trouve, paradoxalement, dans cette impossibilité, sa chance. L'écriture poétique comble l'espace entre la représentation et le représenté, de sorte que

(...) la question de la représentation du corps érotique se confond avec la question des rapports entre parole et réalité, au point qu'on peut former l'hypothèse qu'il existerait une étroite analogie entre ces deux instances et que savoir ce qu'un poète retient d'un corps serait du même coup préciser son rapport à la réalité.²

Cette piste interprétative³ de l'œuvre comme implication réciproque du corps, de la réalité et de la parole convient à l'œuvre de

¹ John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation de l'Éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, 1986.

² Idem, p. 13

³ Dans *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, en faisant une enquête psychanalytique du processus de création de l'œuvre et de sa gestation, Didier Anzieu s'arrête aussi sur l'examen du rapport entre le corps humain et le corps de l'œuvre dans *Le Cimetière marin* de Paul Valéry, poème dans lequel il voit une « exploration parallèle des ressources du corps et des possibilités de la pensée ». p. 161.

Paul Valéry d'autant plus qu'elle a été suggérée par le poète lui-même et développée théoriquement dans *Poésie et pensée abstraite* :

*Notez que tout ce que j'ai dit ou cru dire se passe entre ce que nous appelons le Monde extérieur, ce que nous appelons Notre Corps et ce que nous appelons Notre Esprit - et demande une certaine collaboration confuse de ces trois grandes puissances.*¹

Pour mettre en lumière les rapports entre le corps et la création poétique notre attention sera retenue par le corps de la femme, qui, dans les deux recueils de vers de Paul Valéry, *Album de vers anciens* et *Charmes*, apparaît comme un ensemble harmonieux où chacune des parties est à la fois individualisée et parfaitement intégrée au tout. Ces parties se trouvant dans un dialogue permanent entre les formes du corps et les formes de sa représentation par le langage: la lascivité pendant le sommeil, le mouvement gracieux pendant le déplacement et surtout pendant la danse et l'immobilité tourbillonnante comme celle de la Pythie assise sur son trépied. A travers les représentations du corps de la femme se dégage les réflexions de Valéry sur la poésie axées sur trois grands problèmes: la particularité du monde poétique, le travail créateur fondé sur la transformation du langage ordinaire et la naissance de la voix du poète...

En révélant la communion intime du corps de la femme avec le monde extérieur, Valéry explique poétiquement la naissance de la poésie et son statut propre par rapport à la prose.

Qu'il appartienne à la vierge ou à l'amante, le corps endormi de la femme est une forme parfaite qui s'harmonise avec le monde extérieur. Pour révéler cet accord dans le cas du corps immaculé de la vierge Valéry recourt, dans *La Fileuse* et *Au bois dormant* (*Album de vers anciens*), à l'image classique de la fleur de rose, lieu commun de la poésie lyrique, qu'il renouvelle et rafraîchit. S'il associe la femme et la rose ce n'est pas pour faire des réflexions sur le passage du temps ou sur l'imminence de la mort selon la tradition du thème qui confond la rose avec la femme, mais pour mettre en évidence la ressemblance de leurs formes et de leurs mouvements gracieux.

Dans *La Fileuse*, l'arbuste aux fleurs de roses et le corps de la jeune fille trouvée sur le point de s'endormir bougent selon un mouvement régulier imprimé par le rythme mélodieux du rouet. Ce

¹ Paul Valéry, «Poésie et pensée abstrait» dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 1323.

mouvement mélodieux fait s'incliner le corps de la jeune fille (« Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline/ Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,/ Elle songe, et sa tête petite s'incline.» p. 75)¹ comme le vent fait se courber une tige du rosier qui laisse la fleur s'incliner dans un mouvement pareil à celui de la tête de la fileuse. (« Une tige, où le vent vagabond se repose, / Courbe le salut vain de sa grâce étoilée/ Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose. ». p. 75). Le rosier qui « arrose de ses pertes de fleur » le jardin de « l'oisive » n'a pas la connotation de la fleur qui se fane suggérant le vieillissement de la femme et la perte de sa beauté, selon la tradition poétique de l'image, mais, s'inscrivant dans le même ensemble mélodieux imprimé par le rythme du rouet, les pétales des roses qui tombent pareilles aux gouttes de pluie intéressent par leur mouvement. La rose n'est donc pas la métaphore de la femme la remplaçant pour suggérer son destin, mais son double pur (« là sœur, la grande rose où sourit une sainte »), qui a accès à un autre monde que le réel, celui du songe. La fleur de rose « parfume le front vague » de la dormeuse « au vent de son haleine innocente » et transporte par son mouvement et par son parfum la jeune fille dans le monde du rêve. Le corps endormi de la fileuse file les liens secrets du monde du rêve, où son esprit pur veille et où tout se « dévide avec une paresse angélique », dans un mouvement mélodieux.

Pareil à ce monde, le monde poétique valéryen tel qu'il est présenté dans *La Fileuse* et dans *Au bois dormant* n'est pas suscité par un souvenir du monde extérieur mais par la perception, pendant le sommeil, des combinaisons harmoniques et rythmiques des sons transmis par le monde extérieur au corps endormi. La Fileuse assise devant la fenêtre s'endort à cause du mouvement rythmique du rouet (« Assise, la fileuse au bleu de la croisée/ Où le jardin mélodieux se dodeline; / Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée »)² et le même mouvement imprime le rythme du déroulement de son rêve (« Le songe se dévide avec une paresse angélique »). Le calme du sommeil de la Belle au bois dormant est entretenu par les échos des sons du monde extérieur, c'est-à-dire par la manière dont ces sons sont perçus par la sensibilité de son corps:

*Elle n'écoute ni les gouttes, dans leurs chutes,
Tinter d'un siècle vide au lointain le trésor,
Ni, sur la forêt vague, un vent fondu de flûtes*

¹ Toutes les références des poésies de Paul Valéry, prises du volume *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1992, seront données dans le cours du texte.

² Idem, p. 175.

*Déchirer la rumeur d'une phrase de cor.
Laisse, longue, l'écho rendormir la diane,
O toujours plus égale à la molle liane
Qui se balance et bat tes yeux ensevelis. (p. 79)*

La Belle au bois dormant est en réalité un esprit endormi, mais un corps éveillé et sensible, qui, par le souffle égal de son haleine, entre en communication avec le rythme balançant du monde extérieur. Le corps de la dormeuse entre en résonance avec les choses du monde extérieur et fait surgir un monde harmonieux comme un morceau de musique, qui est l'illusion du réel. Ce monde est le produit de ce que Valéry appelle, dans ses écrits théoriques, *émotion poétique*¹ qui fait le propre de la poésie et la distingue de la prose. Dans ce sens, la naissance de Vénus de la mer (*Naissance de Vénus - Album de vers anciens*) équivaut à la naissance de l'émotion poétique. Vénus est née des mouvements des vagues de la mer:

*Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair
Amèrement vomie au soleil par la mer,
Se délivre des diamants de la tourmente.²*

Une fois née elle se détache du mouvement qui l'a engendrée pour imprimer au monde extérieur son propre mouvement:

*Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile
Sable a bu les baisers de ses bords puérils³*

Son corps, dont la naissance est le produit des rythmes du monde extérieur représentés par le mouvement des vagues, imprime à son tour au monde extérieur le rythme de sa marche légère. Dans sa collaboration avec le monde, le corps se spiritualise, il devient « œil mobile », s'empare du monde et le domine par le pouvoir de ses mille regards. C'est le mécanisme même de la collaboration entre « le Monde extérieur » et « Notre corps », par la voie de la sensibilité pour créer la poésie telle que Valéry la conçoit dans *Poésie et pensée abstraite*. Le corps substitue aux rythmes qu'il perçoit de l'extérieur par sa sensibilité ses propres rythmes,

¹ L'émotion poétique est selon Valéry différente des autres émotions humaines parce qu'elle donne l'illusion « d'un monde dans lequel les événements, les images, les êtres, les choses, s'ils ressemblent à ceux qui peuplent le monde ordinaire, sont, d'autre part, dans une relation inexplicable, mais intime, avec l'ensemble de notre sensibilité. » (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1459).

² Idem, p. 77.

³ Idem, p. 77.

qui sont le produit de sa propre volonté. Dans *Variétés*, Valéry explique, en recourant à la différence de mouvements qu'on fait pendant la danse et la marche, que ce mouvement rythmique qui va du monde extérieur vers le corps et puis du corps spiritualisé vers le monde extérieur est propre à la poésie et la fait ainsi se distinguer de la prose. Cette distinction était déjà présente dans *Les vaines danseuses (Album de vers anciens)*.

La nuit sous la lune, un groupe de femmes animent le bois par les mouvements gracieux de leur danse:

... *Encore les voici*
Mélodieuses fuir dans le bois éclairci.
Aux calices aimés leurs mains sont gracieuses;
Un peu de lune dort sur leurs lèvres pieuses
El leurs bras merveilleux aux gestes endormis
Aiment à dénouer sous les myrtes amis
Leurs liens fauves et leurs caresses...¹

D'autres, qui ne sont pas attirées par les rythmes et préfèrent marcher dans la forêt, n'entraînent que l'oubli:

...*Mais certaines,*
Moins captives du rythme et des harpes lointaines,
S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli
Boire des lys l'eau frêle où dort le pur oubli.²

Cette absence de souvenir (« le pur oubli ») sur laquelle Valéry clôt le poème fait penser à l'absence de la collaboration entre le monde extérieur et l'esprit. Il est aussi à remarquer que les femmes qui marchent ont le but précis de boire de l'eau alors que les femmes qui dansent n'ont aucun but, elles bougent pour leur propre plaisir. Cette idée est présente dans les *Variétés*. Dans *Poésie et pensée abstraite*, Valéry formule l'idée que la différence entre la marche et la danse s'explique par la présence ou l'absence d'un objet précis, ce qui fait aussi la différence entre la prose et la poésie:

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre (...). Il n'y a pas de déplacements par la marche qui ne soient des adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies et comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint. (...)

¹ Idem, p. 81.

² Idem p. 81.

La danse c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleurs, un extrême de vie, un sourire - qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide.¹

En répétant des gestes sous l'influence de la mélodie et du rythme sans poursuivre aucun but, la danse les présente à chaque fois sous une nouvelle forme, elle devient ainsi créatrice et se distingue de la marche. En même temps elle exprime la qualité essentielle de la poésie qui selon Valéry doit se désintéresser de la vue et obéir aux sons et aux rythmes². La production de l'harmonie et du rythme dans la poésie est une question de travail sur le langage. Tout comme Mallarmé, Valéry crée le monde poétique par le langage, mais à la différence de son maître il élimine l'idée qui reste de l'objet dans un univers aboli.³ Pour lui la poésie est ce lieu privilégié où le langage agit en l'absence de la réminiscence de l'idée et profite de la réminiscence des sons et des mouvements. Plusieurs fois, dans les pièces de *Variétés*, il explique la poésie par la musique comme expression des « rythmes intérieurs » qui vibrent en concordance avec les rythmes « musicalisés » des objets extérieurs s'appelant les uns les autres⁴. Valéry réalise ainsi un symbolisme clair et évite l'hermétisme dans lequel est tombé Mallarmé à cause de la disparition du référent dans certaines poésies, entraînée par la multiplication métaphorique.

¹ Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1330.

² *Il s'agit donc, non point d'effectuer une opération finie, et dont la fin est située quelque part dans le milieu qui nous entoure; mais bien de créer, et d'entretenir en l'exaltant, un certain état, par un mouvement périodique qui peut s'exécuter sur place; mouvement qui se désintéresse presque entièrement de la vue, mais qui s'excite et se règle par les rythmes auditifs.* (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1330).

³ Mallarmé se fait de l'absence une esthétique. Il veut suggérer, dans l'absence de l'objet, l'effet que celui-ci produit, ce qui demeure dans la pensée d'un univers aboli, son reflet mental : « Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (« Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 368.)

⁴ *Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent - permettez-moi cette expression, -musicalisés, devenus commensurables, résonants, l'un par l'autre. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.* (« Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1363); « Les objets et les êtres connus sont en quelque sorte - qu'on me pardonne l'expression, *musicalisés* ; ils sont devenus résonnants l'un par l'autre, et comme *accordés* avec notre propre sensibilité. » (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1459).

La manière dont les appels sonores rythmiques du monde extérieur se transforment en poésie est toujours mise en évidence par la représentation du corps de la femme. Dans *Anne (Album de vers anciens)* et dans *La dormeuse (Charmes)* le corps endormi de la femme, cette fois amante, s'offre à la contemplation de l'œil de l'homme dont l'intérêt porte sur les parties qui éveillent son désir soit par la forme et l'attitude comme la chevelure déployée, les yeux « mal ouverts », les bras lascif (« ses bras lointains tournés avec mollesse »), soit par le souffle de la respiration rythmique exprimé par la gorge (« elle enfle d'ombre sa gorge lente ») et la bouche (« une bouche brisée et pleine d'eau brûlante/Roule le goût immense et le reflet des mers » p. 89). Le corps de la femme est érotisé par le désir de l'amant. Mais plus elle inspire la passion et le désir violent d'être possédée par l'homme dans un « festin barbare », plus la femme s'éloigne du désir, car, plongée dans le monde paisible du sommeil, son corps n'est éveillé que pour les mouvements harmonieux et les sons de l'extérieur:

*Mais suave, de l'arbre extérieur, la palme
Vaporeuse remue au delà du remords,
Et dans le feu, parmi trois feuilles, l'oiseau calme
Commence le chant seul qui réprime les morts.¹*

Le corps érotisé de la femme s'écarte de l'éros et, séparé de la relation charnelle, il n'existe que pour sa propre beauté soulignée par sa communion avec le calme du monde extérieur. Dans « le sommeil sans hommes », qui lui permet de rompre le contact avec les agressivités des amants, le corps d'Anne est épuré « des tristes éclairs de leurs embrassements ». Il protège la vie de l'esprit et de l'âme par sa forme parfaite et transforme ainsi la vie intérieure en une éternelle présence dans un monde réservé. Le corps fonctionne comme un pont entre le monde réel et le monde imaginaire. Cette idée est encore mieux mise en évidence dans *La dormeuse*. Si dans *Anne* l'œil qui regardait le corps de la femme appartenait à l'amant, dans *La dormeuse* le regard appartient au poète lui-même. En contemplant le corps de la femme endormie le poète espère accéder au delà de la forme et de la beauté qui s'offre à ses yeux. A la différence du regard des amants d'Anne, son regard désérotise le corps car il n'exprime pas le désir charnel, mais le désir de se représenter ce que le corps contemplé peut cacher.² Cette fonction particulière du regard est révélée dès le début du poème:

¹ Idem, p. 91.

² John. E. Jackson, *Le corps amoureux*, p. 14.

*Quels secrets dans son cœur brûlent ma jeune amie,
Ame par le doux masque aspirant une fleur ?¹*

Le corps attire par son « silence », par « l'invincible accalmie », par la paix « plus puissante qu'un pleur » et surtout par le mouvement rythmique du souffle de l'haleine, métaphore de sa vie intérieure, symbolisée par le sein qui bouge dans le rythme de la respiration:

*Souffle, songes, silence, invincible accalmie,
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.*

Le mot « ennemi » par lequel Valéry désigne le corps de l'amante exprime toute la difficulté du poète d'accéder au monde que la forme parfaite cache, qui l'attire et qu'il veut réellement posséder.

Le corps endormi de la femme dans la *Dormeuse*, à la fois ami et ennemi, est la mise en abyme du travail poétique valéryen à la fois passionnant et difficile parce que le poète doit trouver dans l'activité intellectuelle une modalité de mettre d'accord « le son » (tout ce qui est parfaitement naturel) avec « le sens » (tout ce qui est parfaitement arbitraire). Le dernier vers de *La dormeuse*: « ta forme veille et mes yeux sont ouverts » résume poétiquement ce que Valéry a exprimé dans *Poésie et pensée abstraite*:

*Voilà le poète aux prises avec cette matière verbale, obligé
de spéculer sur le son et le sens à la fois ; de satisfaire non seulement
à l'harmonie, à la période musicale mais encore à des conditions
intellectuelles et esthétiques variées, sans compter les règles
conventionnelles... ».²*

Le travail poétique valéryen est la transformation de la « matière verbale » - le langage commun - en poésie ; c'est un travail intellectuel par excellence qui comble le vide de la parole ordinaire par la fécondité créatrice de la parole poétique.³ Le ventre est la partie du corps de la femme qui symbolise le mieux cette productivité du langage poétique.

¹ Idem, p. 121.

² Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1328.

³ Voir Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres* p 1324-1329. A la manière de Mallarmé Valéry ne sépare pas la poésie du langage ordinaire et la considère « langage dans le langage ». La parole ordinaire est la forme imparfaite

Dans la description du corps d'Anne (*Anne*) en vue d'inciter le désir, le détail le plus important est le ventre nu. Valéry s'intéresse peu à la perception visuelle, c'est pourquoi il présente la peau du ventre « sans couleur ». En revanche il prête attention au mouvement, comme toujours d'ailleurs dans la description du corps et de ses parties, en choisissant comme déterminant pour le ventre l'épithète « découvert ». Le poète élimine ainsi l'aspect statique de l'image et, suggérant un geste, il mise sur l'ambiguïté de l'épithète: le ventre se découvre et en même temps cache des secrets qui se laissent découvrir, de même que le langage qui se découvre dans la poésie tout en cachant des significations qui se laissent découvrir.

Dans *La dormeuse*, Valéry investit le ventre, déterminé par l'épithète « pur », de la fonction d'une synecdoque exprimant, dans la construction: « ta forme au ventre pur », la pureté du corps tout entier. La « forme au ventre pur » qui « veille » est la forme parfaite qui vit par elle-même. Interprétée au niveau de l'esthétique valéryenne, elle est l'expression de cette perfection du langage poétique à laquelle Valéry veut accéder pour faire naître le sens par la lecture, ce qui s'oppose à la tradition littéraire pour laquelle le sens précède la forme et la détermine. Dans cette poésie, l'âme est absente du corps de la dormeuse de même que l'idée préconçue est absente de l'acte créateur poétique dont le seul souci est de rendre la forme féconde, productrice de sens.

Cette réflexion de Paul Valéry sur la forme poétique toujours vivante et créatrice est résumée poétiquement aussi dans *La fausse morte* (*Charmes*). Le corps de la femme morte est associé à l'idée de monument, symbole de la perfection de l'oeuvre à partir de la poésie lyrique grecque et glorifié par Horace ou Propertius dans la poésie latine. Devenu lui-même monument grâce à la perfection de sa forme, le corps est allongé dans « un tombeau charmant ». L'épithète « charmant » élimine toute connotation de la mort comme thème existentiel dans son expression traditionnelle. Le but du poète, comme toujours d'ailleurs dans sa poésie, n'est pas la méditation philosophique sur la condition humaine mais la méditation sur le langage. La mort n'effraie pas, même l'immobilité du corps dans la mort n'est pas de durée car il est forme et comme toute

anéantie par sa propre fonction, elle dure jusqu'au moment où elle accomplit sa mission de transmettre le message. Or la parole poétique se situe en dehors du message, elle est son propre effet et par conséquent désirée et répétable, reprise dans sa pure qualité de forme et non pas de message. La parole poétique est ainsi dans la conception poétique valéryenne l'expression de l'art, jamais achevée elle est toujours perfectible, toujours créatrice et ouverte à l'interprétation, vivant pour son propre compte.

forme il peut devenir vivant. L'amant qui s'abat sur le corps de la femme morte par un geste érotique fait revenir « la morte apparente » à la vie:

*Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,
Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.¹*

Erotisé par l'impatience de l'amant de s'abattre sur lui, le corps ressuscité de la femme est plus loin que jamais de l'éros, car le vrai désir de l'amant n'est pas celui de ressusciter un corps pour le posséder, mais de ressusciter une vie qui justifierait la sienne. Ce geste traduit le désir du poète de rendre vivante la forme poétique pour assurer sa propre survivance: le corps de la femme morte rendu vivant « illumine et mord » l'amant, mais en même temps il lui « arrache toujours une nouvelle mort/ Plus précieuse que la vie.» Ces vers expriment la qualité et le contenu du travail poétique valéryen. En ressuscitant le corps de la morte, l'amant est lui-même illuminé par le pouvoir vivifiant, ce qui exprime le pouvoir du poète de transformer la parole ordinaire morte en parole poétique vivante. Suggéré par le verbe « arracher » ce travail s'avère être dur. Comparé à « une nouvelle mort », il s'avère être sacrificiel, car c'est le travail du poète qui force le langage commun par l'activité de l'esprit et fait mourir chaque parole ordinaire pour qu'elle puisse ressusciter comme langage poétique, « plus précieuse que la vie ». Le corps de la femme morte ressuscité par le souffle de l'amant est l'expression de la sublimation du langage ordinaire, de ce processus de création qui fait sortir la parole de l'éphémère et la fait s'installer dans l'éternel. En même temps la mort arrachée au poète, par sa qualité d'être plus précieuse que la vie symbolise aussi une naissance au delà de la mort qui est précieuse parce qu'elle est éternelle.² En rendant vivante la parole poétique, le poète assure la survivance de sa voix. Il est la voix pure, le double de son être, né de

¹ Idem, p. 137.

² Du point de vue psychanalytique, Didier Anzieu considère que le conflit entre la mort et la vie est fondamental pour l'œuvre de Valéry. Il est présent aussi dans *Le cimetière marin: Le Cimetière marin est aussi le poème du dualisme pulsionnel, du conflit fondamental entre les pulsions de mort et les pulsions de vie, du triomphe toujours provisoire et toujours à recommencer de celles-ci sur celles-là. Le corps de l'oeuvre*, p. 162.

l'effort que son esprit dépose pour transformer la parole morte en parole éternellement vivante.

La naissance de la voix pure du poète est illustrée par les mouvements que le corps de la femme exécute sans qu'elle quitte une position fixe. « La pucelle » de la poésie *Épisode (Album de vers anciens)* se tient debout, au bord de l'eau. Elle ne se déplace pas, mais son corps bouge: elle peigne sa belle chevelure et veut introduire son pied dans l'eau. Les premiers vers du poème attirent ainsi l'attention sur deux détails de son corps: la chevelure et le pied:

*Un soir favorisé de colombes sublimes,
La pucelle doucement se peigne au soleil.
Aux nénuphars de l'onde elle donne un orteil*¹

Les mouvements que la jeune fille fait en se peignant se déploient graduellement. D'abord par des gestes lents elle « se peigne au soleil » et ensuite elle caresse sa chevelure brillante dans le soleil tout en tirant un plaisir érotique par des mouvements lascifs et même provocateurs:

*Et tirant de sa nuque un plaisir qui la tord,
Ses poings délicieux pressent la touffe d'or
Dont la lumière coule entre ses doigts limpides !*²

Simultanément son pied exécute lui aussi une série de mouvements graduels: la jeune fille commence par introduire son orteil dans l'eau pour laisser ensuite le pied s'y enfoncer. Le contact avec « l'ondée innocente » fait « frissonner » sa peau et la rend « presque indifférente aux feintes de ces pleurs », c'est-à-dire la fait se détacher du monde extérieur et se laisser porter par « un futile vent d'ombre et de rêverie ». Si le geste de caresser sa chevelure qui éveille les sens de la jeune fille est de nature érotique, le geste d'introduire son orteil dans l'eau qui fait naître la rêverie tient de la vie de l'esprit. La pucelle éprouve le double plaisir des sens et de la rêverie. La dualité corps/esprit et implicitement passion/lucidité, impur/pur, qui constitue la clé du narcissisme valéryen, ce drame de la conscience aux prises avec les emportements de l'âme, est par conséquent, formulée poétiquement dans *Épisode* avant *La Jeune Parque*³. Plongé dans « l'onde innocente », le

¹ Idem, p.183.

² Paul Valéry, *op cit.*, p. 83.

³ C'est le drame unanimement reconnu par les exégètes de Valéry, voir par exemple Claude Launay, *Paul Valéry*. Paris, La Manufacture, 1990

ped de la pucelle, devenu aussi pur que l'eau suggère la présence de la dualité pure:

*...Une feuille meurt sur ses épaules humides,
Une goutte tombe de la flûte sur l'eau,
Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau
Ivre d'ombre..¹*

Mais le pied pur « s'épeure » et devient « ivre d'ombre », ce qui traduit l'attraction exercée par la vie des sens et implicitement le fait que la dualité est inséparable. Ces derniers vers du poème annoncent la future sagesse de la Jeune Parque qui après avoir pris conscience de sa dualité pure -l'esprit qui la ronge par le désir de connaître²-, n'en a plus horreur, et ne renonce pas non plus à son être sensible (« Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil/Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître » p. 110). La dualité pure, qui exprime le détachement de la vie des sens n'annule pas pourtant la dualité impure, qui exprime le désir et la passion, ce qui maintient le corps en communion avec le monde extérieur.

Si dans *Épisode* Valéry annonce l'existence de la dualité de l'être, dans *La Pythie (Charmes)*, poésie écrite après que ses réflexions sur le langage ont mûri, il révèle la nature esthétique de la dualité entrée en crise.³

Dans la première partie du poème, assise sur son trépied, envahie par l'inspiration divine, la Pythie se lance dans un délire de la parole qui la dépersonnalise mis en évidence par le mouvement désordonné, chaotique et violent des parties de son corps : « des naseaux durci », « la prunelle suspendue », « le regard qui manque », « ses doigts sur ses doigts se crispant », « les cheveux en désordre », une bouche qui veut se mordre ». Les parties du corps en mouvement annoncent le contenu de cette folie : la parole qui lui vient de l'extérieur lui fait perdre son propre mystère et divise l'unité de son être. D'une part elle se lance dans un verbiage qu'elle ne peut pas contrôler, d'autre part elle devient consciente

¹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 83.

² Régine Pietro remarque dans son étude «La Jeune Parque, "Mon drame lyrique"», dans *Paul Valéry. Aux sources du poème*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1992, p.82 que la Jeune Parque exprime une vraie passion de connaître: *La jeune Parque c'est l'esprit avide d'interroger et soi-même et les dieux, refusant tout arrêt - fût-ce celui du destin - qu'elle n'aurait pas compris. C'est pourquoi la Jeune Parque n'a ni commencement ni fin. Elle est la vie de l'esprit aussi éloigné que possible de toute abstraction, la passion de connaître qui renaît sans cesse de ses cendres.*

³ Nous nous permettons de renvoyer à notre livre *Novateurs du discours poétique français*, Cluj, Editions Limes, 1998.

de s'être séparée de sa propre parole à cause des paroles qui lui ont été imposées par la divinité. Grâce à la prise de conscience de cette division de la parole, la Pythie vient de comprendre la séparation de son corps et de son esprit, elle prend conscience de sa dualité:

*J'ai perdu mon propre mystère!...
Une Intelligence adultère
Exerce un corps qu'elle a compris !¹*

Chez la Pythie, comme chez Anne (*Anne*), la partie la plus importante du corps est le ventre, qui cette fois devient l'élément essentiel de la désérotisation. Il a perdu son sens même d'être, sa fonction d'engendrer « une vaine grossesse/Dans ce pur ventre sans amant ». L'inaccomplissement de la fonction du ventre exprime métaphoriquement l'inefficacité de la parole. Les paroles que la Pythie profère ne lui appartiennent pas, elles lui sont imposées de l'extérieur par un usage qui n'est pas sien, une « Intelligence » venue de l'extérieur vide son corps du souffle vivant. Au moment où elle découvre que son corps a perdu sa capacité de procréer devenant pure matière sans vie, le mouvement violent des parties de son corps commence à s'apaiser:

*Mon cher corps...Forme préférée,
(...) Douce matière de mon sort,
Quelle alliance nous vécûmes,
Avant que le don des écumes
Ait fait de toi ce corps de mort !*

A la manière du ventre, toutes les parties du corps de la Pythie se désérotisent. Les épaules, la joue, les narines frémissantes, les seins, les bras, les cheveux, qui auraient dû éveiller le désir évoquent plutôt l'horreur du vide et de la sécheresse symboliquement représentées par la gorge « qui halète » et émet une parole vidée de sens « sous les ornements vipérins ». Devant une parole à laquelle elle ne peut attribuer aucun sens et l'annule ainsi comme être pensant, la Pythie a la révélation de sa propre conscience, de ses pensées qui s'accumulent « en fleuves » vers l'âme. Elle refuse toute autorité divine pour laisser parler sa propre pensée et ainsi, par un acte de volonté, elle réussit à réunir ses deux natures. Au moment où la parole de la Pythie passe sous le contrôle de sa propre raison, où son Intellect donne un sens aux sons, les mouvements désordonnés du corps deviennent des mouvements rythmiques et

¹ Idem, p. 132.

harmonieux, ordonnés et contrôlés, symboliquement exprimés par le mouvement des doigts qui filent comme les doigts de la Fileuse:

*Le long de ma ligne frileuse,
Le doigt mouillé de la fileuse
Trace une atroce volonté !*

Le corps de la fileuse qui file de ses doigts la laine est chez Valéry la métaphore de l'acte poétique. Ce n'est pas par hasard que le recueil *Album de vers anciens*, qui contient les poésies de jeunesse et qui a été remanié par le poète après son retour à la poésie et publié en 1920, une année avant *Charmes*, s'ouvre avec le poème *La fileuse*. A la différence de la fileuse de la poésie de jeunesse, chez laquelle l'esprit s'endort et le corps reste éveillé aux appels de l'extérieur, chez la Pythie esprit et corps veillent. Par une « atroce volonté » son doigt entraîne les deux dans le rythme mélodieux de l'acte de filer et fait naître la Toison (« Et viens fumer dans l'or, Toison ! ») -non sans référence à la Toison d'or -, symbole du langage poétique. Par un regard tourné vers sa propre conscience, faisant travailler son intelligence, la Pythie rend la parole sienne, c'est elle-même qui crée une forme au sens qu'elle veut transmettre. Désérotisé, son corps a subi un processus de sublimation, il est devenue voix, une « voix nouvelle et blanche », épurée par le travail créateur conscient:

*Voici parler une Sagesse
Et sonner cette auguste Voix
Qui se connaît quand elle sonne
N'être plus la voix de personne
Tant que des ondes et des bois !¹*

La voix de la Pythie est la voix du poète en pleine possession de sa conscience artistique, la voix de Valéry poète, critique et théoricien du langage, qui comble les vides de la parole par le travail intellectuel, tout en forçant les possibilités créatrices du langage ordinaire. Valéry envisage l'acte créateur comme un travail de fileuse: le poète transforme la parole ordinaire en parole poétique à la manière du corps de la fileuse, qui, endormi ou éveillé, fait travailler ses mains pour transformer la matière brute en matière finie

Les mains, comme le ventre sont les parties du corps de la femme chargées par Valéry de transmettre son message esthétique. Si le ventre

¹ Paul Valéry, *op. cit.*, p. 136 et les suiv.

exprime la forme qui engendre l'idée, la main et les doigts sont la métaphore de la manière dont la forme peut être créée pour engendrer l'idée. La main est l'instrument de l'opération poétique, comme Valéry le remarque dans *Poésie et pensée pure*:

En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage; j'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *nettoyage de la situation verbale*. Pardonnez-moi cette expression qui assimile les mots et les formes du discours aux mains et aux instruments d'un opérateur.¹

La même idée, exprimant aussi l'orgueil du créateur maîtrisant parfaitement son art, est présente, sous forme poétique dans *Ébauche d'un serpent* (*Charmes*):

*Je suis Celui qui modifie,
Je retouche au cœur qui s'y fie,
D'un doigt sûr et mystérieux !...*

En fin de compte la main est l'expression métaphorique de la manière dont se réalise la « collaboration » entre le corps, l'esprit et le monde extérieur. Graduellement, d'un poème à l'autre, à partir des poèmes de jeunesse, Valéry investit l'image de la main de cette signification, pour mettre en évidence le noyau de son esthétique. Isolée du monde extérieur la main est inerte comme la main d'Anne endormie:

*Et sur le linge où l'aube insensible se plisse,
Tombe, d'un bras de glace effleuré de carmin,
Toute une main défaite et perdant le délice
A travers ses doigts nus dénoués de l'humain.*

Lorsqu'elle reçoit, les appels et les sensations du monde extérieur la main s'anime à son tour. Parfois elle fait bouger les objets au rythme de ses mouvements comme dans *Les vaines danseuses*. Les mains des danseuses font éclore les fleurs par leurs danses :

« De mauves et d'iris et de nocturnes roses/ Sont les grâces de nuits sous leurs danses écloses,/Que de parfums voilés dispensent leurs doigts d'or ! »). D'autres fois, elle transforme les éléments du monde extérieur en images pure comme les doigts de la pucelle d' Episode qui se peigne :

¹ Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1316.

« Ses poings délicieux pressent la touffe d'or/Dont la lumière coule entre ses doigts limpides ! »).

Dans les poésies, les mains mettent métaphoriquement en œuvre l'une des lois de l'esthétique valéryenne selon laquelle les êtres et les choses « s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires ». ¹ La main transforme le monde tout en se laissant pénétrer de ses appels qui éveillent la sensibilité, comme les mains des vaines danseuses qui donnent aux fleurs la vie par leur danse et se laissent à leur tour pénétrer de la grâce de celles-ci. Mais ce lien intime qui se réalise entre le corps et le monde extérieur n'aurait pas de sens si cet acte n'était pas l'expression de l'activité intellectuelle, consciente et volontaire, comme dans le cas de la Pythie. Son « atroce volonté » l'a fait tourner son regard vers son propre esprit capable de produire la parole, ce qui met en évidence la qualité du regard poétique valéryen tourné vers le «comment» de l'écriture et le savoir faire.

C'est pour répondre à ce «comment» de l'écriture que Valéry exploite poétiquement le corps de la femme. Chez lui, l'érotisation du corps de la femme, qui est d'ailleurs un lieu commun de la poésie lyrique à partir de ses formes d'expression les plus anciennes, ne s'inscrit plus dans le thème de l'amour. Valéry n'est pas intéressé à la représentation du désir érotique - ce qui explique l'absence du thème de l'amour de sa poésie -, mais à la représentation du corps de la femme comme beauté et forme parfaite qui promet de dévoiler ses secrets, ce qui est propre au thème de l'acte créateur, le vrai thème de sa poésie.

Le corps de la femme est sans doute la métaphore du travail poétique valéryen, qui réunit, comme dans un concert, les accords rythmiques et harmoniques du monde extérieur, du corps et de l'esprit. Le processus d'érotisation de ce corps équivaut au processus de fertilisation poétique du langage commun en vue de la naissance de la poésie et du poète.

Bibliographie

Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.

Jackson, John, E, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation de l'Eros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, 1986.

Pietro, Régine, *La jeune Parque, Mon drame lyrique* dans *Paul Valéry. Aux sources du poème*, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris, 1992.

Valéry, Paul, *Poésie et pensée abstraite* dans *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992.

¹ Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1363.