



HAL
open science

Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry

Marzieh Athari Nikazm

► **To cite this version:**

Marzieh Athari Nikazm. Vision, passion, point de vue : un modèle sémiotique chez Paul Valéry. domain_other. Université Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2006. Français. NNT : . tel-00181005

HAL Id: tel-00181005

<https://theses.hal.science/tel-00181005>

Submitted on 22 Oct 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris 8 - Vincennes - Saint-Denis
Département de Littérature française - URF 4
École doctorale : Pratiques et théories du sens

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS 8
en littérature française

présentée et soutenue publiquement par

Marzieh ATHARI NIKAZM

le 21 décembre 2006

Vision, Passion, Point de vue :
un modèle sémiotique chez Paul Valéry

Sous la direction de

Monsieur le Professeur *Denis BERTRAND*

JURY

***Denis BERTRAND*, Professeur à l'Université Paris 8, Directeur**

***Jacques FONTANILLE*, Professeur à l'Université de Limoges, Rapporteur**

***Pierre-Yves RACCAH*, Chargé de recherche HDR, CNRS, Rapporteur**

***Jean-Michel REY*, Professeur à l'Université Paris 8**

***Claude ZILBERBERG*, Docteur-ès-Lettres**

À mes parents

Remerciement

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de thèse, Monsieur le Professeur Denis BERTRAND pour l'aide précieuse et le soutien exigeant qu'il m'a apporté durant ces quatre années au cours desquelles, il m'a fait l'honneur de diriger ce travail de recherche. Sans son intervention et l'attestation préalable qu'il a bien voulu rédiger pour me permettre de venir étudier en France, jamais je n'aurais eu la chance de venir enrichir mes connaissances et mon expérience ici. Je conserve comme un trésor le souvenir de son savoir, de sa compétence et de la subtilité des remarques qu'il m'a faites, ainsi que du patient travail de relecture et de correction qu'il a effectué pour moi. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

En second lieu, que Monsieur le Professeur Pierre-Yves RACCAH, trouve ici toute l'expression de ma gratitude pour le chemin scientifique qu'il a su me montrer, la qualité de l'écoute qu'il a bien voulu m'accorder et ce courage de poursuivre la recherche qu'il sait si bien transmettre. Je le remercie sincèrement pour l'aide généreuse qu'il m'a accordée tout au long de mes études en France. Ses lumières et ses précieux conseils restent pour toujours mes meilleurs souvenirs.

J'exprime également ma gratitude aux professeurs Jacques FONTANILLE, Jean-Michel REY et Claude ZILBERBERG qui m'ont fait l'honneur de participer au jury.

Je remercie tout particulièrement tous les membres de ma famille, qui ont eu la patience de me soutenir au fil de toutes ces années. Sans eux, ce travail n'aurait pu voir le jour.

Enfin je n'oublie pas de remercier tous mes amis iraniens, français et étrangers dont le soutien moral et l'encouragement m'ont été précieux pendant mon séjour à Paris. Grâce à eux, je me suis sentie moins seule dans les moments difficiles.

Sommaire

Introduction	8
Première partie : <i>De la perception à la figure de Narcisse</i>	15
I. Positions théoriques : Valéry entre phénoménologie et sémiotique	16
1. La "perception" et le corps sensible en phénoménologie (Merleau-Ponty/Valéry)	18
2. La "perception" dans le domaine sémiotique	29
3. Le monde naturel selon la phénoménologie et la sémiotique	34
II. Epistémologie et méthodologie de la vision chez Valéry	43
1. Une étude théorique de la vision	43
2. L'univers "sociolectal" de la vision	50
- Voir	51
- Regarder	53
- Observer	55
3. L'univers "idiolectal" de la vision de Valéry	57
- La vision absorbante de Teste	57
- Une phénoménologie du rêve	60
- La contemplation	63
- Une double vision (sujet/monde)	72
III. Regard phénoménal et éléments naturels	77
1. Le regard-contact avec le monde	82
- Le feu	83
- Le feu et la terre	88
- L'eau et le feu	90
2. Le regard-distant sur le monde et sur soi	95
3. Le regard sidéral : la saisie imaginative du monde	101

Deuxième partie : <i>Narcisse, vision et réflexivité</i>	110
I. Le Narcisse de Valéry et la quête narcisséenne	111
1. Resensibilisation du mythe de Narcisse au XX ^{ème} siècle	113
- Une praxis énonciative	113
- L'émergence de Narcisse chez Valéry	119
2. Vers une étude sémiotique du Narcisse	123
- Une approximation sémantique des mots : "Narcisse" et "narcissisme"	123
- La séquence discursive du narcissisme	125
- Le schéma de la quête chez Valéry	128
3. Une double quête	134
- Narcissique ou narcisséenne ?	134
- La problématique du Corps	137
II. Analyse des instances énonçantes	145
1. Jeu de l'embrayage et du débrayage personnels	145
2. "Moi" et pluralité du "moi"	161
3. Identité et ipséité chez Valéry	174
III. De la réflexivité à la récursivité	185
1. La réflexivité et le soi réflexif	185
2. La fonction du miroir dans le monde valéryen	192
- L'espace cognitif du miroir	193
- La fonction réflexive du miroir	197
- Le miroir de la conscience	200
3. Lumière, vision, connaissance	209
- La lumière et la vision	211
- La lumière et la passion	219
- La lumière et la connaissance de soi	224
Troisième partie : <i>De la vision à la cognition et au point de vue</i>	228

I. Trois dimensions de l'énonciation chez Valéry	229
1. La dimension pragmatique	234
2. La dimension passionnelle ou thymique	238
3. La dimension cognitive	242
II. Valéry et la problématique du point de vue : positions théoriques	249
1. La notion de point de vue	249
2. Le rayonnement de la théorie du point de vue de Paul Valéry	252
3. Deux théories nouvelles du point de vue	268
- La notion d'observateur et la théorie du point de vue de Jacques Fontanille	270
- La Sémantique des Points de Vue et la théorie des topoi chez Pierre-Yves Raccah	274
III. Une théorie de la connaissance chez Valéry	284
1. « L'Homme et la coquille » : l'interaction observateur / informateur (un réalisme objectif)	285
2. La description du mot "Narcisse" par le modèle topique	299
3. Vers une théorie de la connaissance	309
Conclusion	315
Bibliographie	
322	

گوهرخود را هویدا کن، کمال این است و بس
خوبش را در خوبش پیدا کن، کمال این است و بس

سنگ دل را سرمه کن در آسیای رنج و درد
دیده را زین سرمه بینا کن، کمال این است و بس

[Gohare khod ra hoveyda kon, kamal in ast va bas

Khish ra dar khish peyda kon, kamal in ast va bas

Sange del ra sormeh kon dar asiaye ranj va dard

Dideh ra zin sormeh bina kon, kamal in ast va

bas]

Révèle ton essence précieuse, voilà la perfection² et cela suffira

Trouve ton MOI dans ton Moi, voilà la perfection et cela suffira

Broie la pierre de ton cœur sous la meule de la souffrance³

Et rends ton œil pur et clairvoyant par le khôl⁴ ainsi obtenu,

[voilà la perfection et cela suffira.

حاج میرزا حبیب خراسانی (مجتهد، شاعر و عارف مشهور دوره قاجار، ۱۳۲۷-۱۲۶۶ هـ.ق) ۱۰
KHORASANI, Haj Mirza Habib (19^{ème} siècle), poète et mystique persan à l'époque de Ghajar.

² C'est pour arriver à un suprême degré de connaissance.

³ Quand on broie la pierre, on obtient une poudre. Le poète suggère qu'on met cette poudre qu'il appellera le Khôl, sous les yeux pour mieux voir. (En persan, nous avons le verbe "faire du khôl" : (کردن سرمه), mais pour la traduction, on était obligée d'employer le verbe : broyer)

⁴ "Sormeh" mais en persan, on dit aussi "kohl" (کحل), c'est un fard noirâtre de la carbonisation de substances grasses, utilisé pour le maquillage des yeux (mais à l'origine utilisé plutôt pour éviter les infections des yeux et pour améliorer la vision). En effet, le poète joue ici avec la signification du mot pour suggérer un sens plus profond au lecteur. Ce n'est pas seulement la vision dans le sens perception visuelle mais aussi une vision cognitive (la connaissance).

*« Je me connais en tant que j'arrive à
m'étonner moi-même, à me trouver
inconnu, à me percevoir c'est-à-dire à me
diviser de moi. »*

Paul Valéry⁵.

⁵ (1960), *Tel quel*, « Analecta », p. 733.

Sigles et abréviations

AS	« Air de Sémiramis » ⁶
AV	<i>Album des vers anciens</i>
C. I, II....	<i>Cahiers</i> (en 29 volumes) (1958-60), en fac-similé
C. I, 2	<i>Cahiers</i> (1973-74), Gallimard
C. Int. I, II...	<i>Cahiers</i> (en 9 volumes) (1988-2003), Édition intégrale de Gallimard
CM	« Le Cimetière marin »
CN	<i>Cantate du</i>
<i>Narcisse</i>	
f.	Feuillets de Valéry
FN	« Fragments du Narcisse »
JP	<i>La Jeune Parque</i>
HC	« L'Homme et la coquille » ⁷
Mms	Manuscrits de Valéry
MT	<i>Monsieur Teste</i> ⁸
NP	« Narcisse parle »
PS	« Profusion du soir, poème abandonné »

⁶ Les poèmes sont tous dans *Œuvres I* (1957).

⁷ *Œuvres I* (1957).

⁸ *Œuvres II* (1960).

Introduction

Nous connaissons tous la méfiance de Valéry à l'égard de toute critique, de toute exégèse littéraire : « *Je suis accoutumé à être élucidé, disséqué, appauvri, exalté et abîmé – jusqu'à ne plus savoir moi-même quel je suis ou de qui l'on parle* »⁹. Comment ne pas être alors quelque peu anxieuse d'ajouter encore un essai aux très nombreuses études consacrées au philosophe, poète, linguiste, critique. Comment ne pas avoir l'irrésistible impression de le trahir ? Autant de questions, autant de problèmes qui ne peuvent manquer de nous préoccuper surtout si l'on tente comme nous avons choisi de le faire, de soumettre l'œuvre de Valéry à une analyse phénoménologique et sémiotique. En effet, nous voulons savoir comment, à partir des acquis de la théorie sémiotique, on peut reconstituer le sens de la vie du sujet valéryen, ou pour mieux dire, nous nous sommes efforcée de découvrir et de mettre en relief le processus du sens chez lui.

Il importe de souligner tout d'abord qu'il s'agit d'une étude d'ensemble. Il ne saurait donc être question ici de résoudre tous les problèmes de détail que peut soulever l'examen des œuvres particulières mais seulement de se préparer à faire une analyse de type sémiotique.

Nous savons que les sources de la pensée valéryenne proviennent d'une réflexion profonde sur le fonctionnement du corps et de l'esprit et des qualités spécifiques du "Moi" en tant que principe de toute activité créatrice, de toute découverte scientifique, de toute réflexion philosophique. Cette vision d'une unité fondamentale s'accompagne chez Valéry d'une réflexion constante sur l'arbitraire, sur l'accidentel, dans le domaine du langage, de l'être social, de l'idéologie autant que dans le domaine des théories et systèmes scientifiques. Mais, ce qui est important, c'est que la production du sens, au cœur de pensée valéryenne, est dans le domaine de la vision. C'est ainsi que notre analyse s'oriente vers le processus du sens et s'attache au rôle de la vision dans ce processus. La vision est d'ordre pragmatique et elle contribue au processus du sens. Cette vision, en tant qu'action majeure, passe par un parcours passionnel. Pour cela, le discours valéryen nous donne des éléments spécifiques.

⁹ VALÉRY, P. (1957), *Mémoires du poète*, p. 1489.

L'omniprésence du *miroir* et le personnage de *Narcisse* sont des signes très importants. Nous allons voir que le souci de Valéry devient *se regarder* : « se regarder vivre, voir, penser et sentir, rêver, être vacant »¹⁰, ce qui renseigne sur les grands axes ou les recoins les plus secrets de sa méditation profonde. Il pense que l'âme fait plus que voir et il essaie d'adhérer de toutes ses forces à la sensation, à l'unisson de ce qui l'émeut. Cela ne se peut que par l'amour et par la passion. Il faut "aimer" pour que l'acte de la vision s'approfondisse à ce point, pour que l'objet acquière une "présence" assez envahissante, et que l'âme "existe", par un accident merveilleux. Il le faut, mais il suffit peut-être d'*un regard*.

Contrairement à Sartre qui affirme : « dans la réflexion, je ne parviens pas à me saisir comme objet, mais seulement comme quasi-objet, c'est que je suis l'objet que je veux saisir [...]. Je ne puis échapper à mon ipséité ni prendre de point de vue sur moi-même. Ainsi, je n'arrive pas à me réaliser comme être »¹¹, Valéry essaie de prendre un point de vue sur lui-même et de se réaliser comme un être.

Pour cela, Valéry n'orienta pas ses recherches dans une seule direction. Il se laissait aller à toute étude qui lui semblait pouvoir aiguïser sa puissance d'observation, c'est-à-dire à toute étude posant nettement la question de la *compréhension*. Et son œuvre développe l'histoire d'une intentionnalité, dans la mesure où elle constitue le mouvement d'un sujet à la recherche de soi-même. Le sens de la vie est surtout l'effet de la rencontre quotidienne du sujet avec le monde sensible par l'intermédiaire du regard. L'intentionnalité, quant à elle, se fonde sur le principe du mouvement tensif qui porte un sujet vers l'objet (soi-même) qu'il vise. La remarque XIX des *Analecta* marque parfaitement sa position : « *Mon objet principal a été de me figurer aussi simplement, aussi nettement que possible, mon propre fonctionnement d'ensemble : je suis monde, corps, pensées* »¹². Il s'intéresse à l'analyse d'un esprit qui est enfermé dans un certain *moi* et le "Moi" de Valéry lui-même enferme la totalité accessible à sa pensée particulière. C'est dans les *Cahiers* qu'il parle de son "moi" et de la pluralité du "moi", les *Cahiers* aiment aussi à jouer avec une pluralité de visions du monde et de l'homme.

Pour ce qui nous concerne, l'analyse sémiotique de la vision, soucieuse de décrire le sujet et d'établir des corrélations entre les formes de l'expression et du contenu, peut aborder directement le sujet, c'est-à-dire cette instance observatrice qui présuppose la description des objets visuels. Nous essaierons de montrer que Valéry, en tant qu'observateur, est témoin de

¹⁰ BELLEMIN-NOËL, Jean (textes présentés par) (1971), *Les critiques de notre temps et Valéry*, p. 10.

¹¹ (SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le Néant*, p. 361), cité par RAYMOND, Marcel, in : BELLEMIN-NOËL (1971), p. 18.

¹² VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « *Analecta* », p. 712.

l'investissement de l'objet (qui est lui-même) et s'interroge comme un sémioticien (selon Greimas « le sémioticien se transforme en écrivain et l'écrivain devient sémioticien »¹³) sur l'instance énonciative : « *Qui pleure là ?* » (*La Jeune Parque*).

En effet, Valéry tout au long de sa vie, élabore une compétence cognitive, une capacité à observer, à comprendre et à évoquer. Il est un observateur analyste qui sait ce qu'il fait, « selon le mot de Nietzsche "les écrivains et les artistes grecs n'ont jamais su ce qu'ils faisaient", [mais] Valéry n'est pas de ceux qui ne savent ce qu'ils font »¹⁴ : il fixe son objet qui est lui-même. Son parcours pourrait apparaître diversement aspectualisable multipliant les points de vue, et orienté par une visée focalisable, intensive avec une modalisation variable en fonction d'une quête tantôt plus analytique, tantôt plus impressive. La connaissance joue sans doute un rôle important dans cette relation entre l'observateur et l'objet observé qui est lui-même. Elle pourrait s'interpréter comme un facteur de visibilité et qui est montré symboliquement par la lumière dans ses poèmes¹⁵. Ainsi à travers la lecture de Valéry, on arrive à une "sémiotique valéryenne" qui, comme toutes les sémiotiques, repose implicitement ou explicitement sur un modèle perceptif et sur une théorie de la connaissance. En effet, l'œuvre de Valéry développe une syntaxe de la vision dans la mesure où des effets de sens circulent à l'intérieur du champ de présence du sujet. L'essence, selon Valéry, est dans la profondeur du "Moi". Dans ce processus, tout se passe comme si Valéry utilisait à la fois un matériau phénoménologique, sémiotique et littéraire (la poésie surtout), dans un même mouvement vers le sens. C'est la « *quête du sens* ». Dans le langage sémiotique de base, une "quête" est le déplacement dans l'espace d'un sujet vers un objet de valeur. En ce qui concerne Valéry, cette quête est la recherche de "soi" et elle est dans la vision de soi, plus précisément, il s'agit du parcours que Valéry effectue pour se connaître lui-même, et nous nous permettons de l'appeler une « *quête narcisséenne* »¹⁶. À savoir, de la vision globale du monde naturel qui est marqué par un débrayage énonciatif, il arrive à un embrayage énonciatif et personnel qui est évoqué par l'image de Narcisse dans son œuvre. C'est le point culminant de la capture sentimentale de la vision et c'est ainsi qu'il entre dans une phase passionnelle mais cette passion est en rapport avec une cognition, qui est aussi la connaissance de soi.

Ainsi au cours de ce long travail d'élaboration d'une "grille d'analyse" sémiotique et sémantique, nous allons montrer en trois parties le parcours de Valéry qui est à la fois sujet de

¹³ GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens*, p. 15.

¹⁴ CHOPIN, Jean-Pierre (1992), *Valéry, l'espoir dans la crise*, p. 37.

¹⁵ Selon les critiques de Paul Valéry.

¹⁶ Le terme « narcisséen » est employé par ELDER, David (1980), dans son article : « Paul Valéry et Narcisse en fragments », pp. 133-146.

la parole (la langue) et sujet de la perception (vision). Ce parcours est celui d'un observateur, qui montre une histoire axiologisée en fonction du savoir, du vécu et de l'état pathémique variable de l'observateur. L'observateur aborde son objet "soi" de façon pathémique et cognitive, en tant qu'analyste. Dans ce processus, ce qui retiendra notre attention, c'est l'actualisation du sens, le sens est en train de se construire, l'acte de l'énonciation. Cet acte perceptif et visuel apparaît comme un processus dynamique, en devenir. Dans ce travail de recherche, nous essaierons de capter les conditions phénoménologiques et modales nécessaires pour montrer comment la "vision" du monde, des êtres, du soi émerge chez Valéry. Dans son discours, nous sommes témoins d'une activité perceptive et énonciative dans laquelle les phénomènes discursifs relèvent d'une *tensivité*, dont l'instance est le sujet de la vision. L'écrivain se fait lui-même une conception particulière de la vision et les diverses instances de la production du sens sont disposées hiérarchiquement dans son œuvre.

Dans la première partie, nous allons montrer la position théorique de Valéry entre la phénoménologie et la sémiotique, son univers idiolectal de la vision en tant qu'elle est une énonciation et nous allons examiner comment il prend sa distance avec le monde. Pour cela, nous nous sommes appuyée sur quelques poèmes de l'*Album des vers anciens*, plus spécialement « Profusion du soir, poème abandonné » et « Un feu distinct... », mais aussi « Air de Sémiramis », « Anne », « Au bois dormant », « Baignée », « César », « Été », « Épisode », « Féerie », « Les vaines danseuses », « Valvins » ; un poème des *Charmes* « Le Cimetière marin » et enfin *La Jeune Parque*. La vision, en tant qu'action devient un changement. C'est un changement à travers le regard ; du regard vers le monde, il arrive au regard vers soi-même (regard narcissique) comme objet de sa quête, et ainsi apparaît la figure de Narcisse dans son œuvre. Il montre bien que le « changement n'est saisissable qu'*in praesentia* »¹⁷, en présence de soi-même. Il est lui-même conscient de ce changement :

« Je suis devenu l'œuvre de la transformation essentielle qui s'est faite en moi l'an 92 et suivants, quand j'ai vu (et converti à) la substance "nerveuse" de tout – pressenti et tenté de définir tout en faits de sensibilité, réflexes, propriétés fonctionnelles, durées – et substitutions de divers genres. » (C. XXVII, p. 64)

"Narcisse" et la vision réflexive deviennent l'objet d'étude de notre deuxième partie. Et notre corpus sera centrée sur les poèmes concernant "Narcisse", « Narcisse parle » de l'*Album des vers anciens*, « Fragments du Narcisse » des *Charmes* et *Cantate du Narcisse*. En effet, nous avons considéré la figure de "Narcisse" comme emblématique et central dans la quête valéryenne. Car l'instance énonciative suprême est le "Moi" et tout se passe à travers ce

¹⁷ FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, p. 234.

Moi, c'est option philosophique bien spécifique de la *subjectivité*. Et on ressent bien des affects qui surviennent en présence de l'actant énonciateur. Mais la recherche de soi est bien évoquée dans les *Cahiers* dont les textes orientent dans notre recherche et que nous allons cités beaucoup. En fait nous y avons affaire à la tension entre les instances énonçantes, qui sont en conflit. C'est-à-dire que les modes d'existence et les tensions existentielles adviennent dans le champ de l'instance du discours qui est sous-tendu par le champ de présence des instances sensible et perceptive, en relation avec d'autres instances. C'est la dimension affective de l'énonciation.

Il faut ajouter encore que l'apparition de la figure de Narcisse ne signifie pas seulement qu'il s'aime, mais elle connote qu'il veut se connaître. Et nous avons aussi l'apparition de l'autre, autrui qui devient « *le plus important instrument de [sa] connaissance* » (C. III, p. 556).

Ainsi il passe de la vision (de soi) à la cognition et à la connaissance (de soi). C'est la situation finale. Mais la découverte de soi est à chaque instant passible de recommencement, parce que l'actant sujet juge les moi et détruit par le biais de la connaissance ce qu'il n'aime pas : « *Le point d'où il faut partir c'est la connaissance ou plutôt un certain degré de connaissance [...]. Le chercheur ne part pas de zéro. Qu'est-ce qu'il a, et qu'est-ce qu'il veut ?* » (C. III, p. 652). En effet, il veut partir de l'expérience, qui est une donnée initiale. La connaissance aussi est un *changement* pour lui. Elle est « *une variante continue* » (C. II, p. 551). Pour lui, tout se ramène à la durée et au changement.

Enfin, cette cognition lui donne un point de vue sur le monde et sur lui-même. La construction du point de vue devient l'une des spécificités de son acte énonciatif qui varie dans son ensemble sur le mode graduel et tensif. Dans son analyse de la connaissance et de la cognition, Valéry met l'accent sur l'importance du point de vue, de la perspective particulière selon laquelle l'esprit perçoit les choses. Lui-même, avec ce point de vue, regarde de nouveau le monde. Par conséquent, il veut dire que chaque fois qu'il prend position dans ce monde, chaque fois qu'il le soumet à un point de vue, il rejoue l'acte à partir duquel toute signification prend forme. De la construction du point de vue, il arrive à une nouvelle conception de la vision et ainsi de suite. Surgit alors le problème syntaxique de la récursivité, compris comme une propriété, dans son parcours.

Ainsi, on pourrait dire que chez Valéry, qui est l'un des écrivains majeurs du XX^{ème} siècle ainsi que l'attestent le nombre et l'importance des critiques sur son œuvre, nous découvrons une théorie immanente de la signification qui lui est propre. On pourrait même employer l'expression que Jacques Fontanille a utilisée à propos de l'œuvre de M. Proust,

c'est une sorte de "*sémiotique intégrée*"¹⁸ à laquelle nous avons affaire dans l'œuvre de Paul Valéry.

¹⁸ Dans ses *Cahiers*, Valéry envisage aussi une théorie sémiotique. Cette théorie sémiotique est appelée soit « *théorie du signe* » (C. XVIII, p. 593), soit « *séméiotique* » (C. XXIII, p. 611), « *sémeiologie* » (C. VIII, p. 891), « *sémiologie* » (C. XXIV, p. 588) ou « *sémeionomie* » (C. XXIII, p. 611). En effet, cette théorie fait partie des analyses de ce qu'il nomme le « *Système C. E. M.* » (Corps-Esprit-Monde) qu'elle embrasse signes artificiels et naturels, verbaux et non-verbaux, qu'elle est conceptualisée dans une optique théorique qui dépasse le point de vue linguistique qui est fondé sur la dichotomie saussurienne du signifiant et du signifié, et qu'elle est surtout conçue comme une sémiotique de la communication, plus proche pour l'essentiel des modèles sémiotiques de Peirce et d'Eco que celui de Saussure qui est, comme on le sait, celui qui a largement inspiré la sémiologie de Roland Barthes. (Voir BLÜHER Karl-Alfred (1993), p. 95).

Première partie

De la perception à la figure du Narcisse

I. Positions théoriques : Valéry entre phénoménologie et sémiotique

L'un des apports importants de Valéry pourrait être d'inviter particulièrement à refaire des méthodes, à en forger une nouvelle si possible, plus précise et plus rigoureuse. Mais quand on lit Valéry, on s'aperçoit qu'il applique et définit dans un certain nombre de ses essais une méthode très personnelle. Et on remarque que la méthode critique de Valéry n'est pas indépendante du reste de son œuvre. Il est loisible à chacun d'examiner la pensée valéryenne par rapport à l'une ou l'autre des traditions philosophiques, remontant des auteurs contemporains jusqu'à Aristote et Platon. De notre côté, nous essayons de relever les affinités intellectuelles entre Valéry et Merleau-Ponty, et les similitudes entre la réflexion valéryenne et la méthode sémiotique. Il est à signaler que les études philosophiques perdent parfois de vue que le "Système" valéryen, loin de s'orienter vers une solution de synthèse, est en premier lieu une méthode de pensée, une démarche et non pas un édifice qui se voudrait achevé. « *Je ne fais pas de "Système" – Mon système – c'est moi* » (C. XXVI, p. 438 [C. 1, p. 208]). Et Valéry se rend compte que l'essentiel du projet ne réside pas dans son aboutissement, mais dans l'itinéraire suivi, c'est le travail et les transformations intérieures occasionnées par le travail qui seront à valoriser. Ce que l'on pourrait appeler le parcours du "savoir-pouvoir-faire". N'oublions pas que ce sont les *Cahiers* qui essaient d'exprimer et d'actualiser les transformations continues de ce système "Moi". Et Valéry note à propos de l'expression « *mon Système* » :

« *En somme le problème général de "mon Système" est un problème de connexion. C'est la "continuité" de l'être – ou du moi – sa représentation dans ses variations.* » (C. IX, p. 746 [C. 1, p. 813])

De plus, le fait de donner une importance particulière à la vision, apte à tenir compte de la spécificité de la spéculation valéryenne, se fait sentir dans toute son œuvre. Valéry se situe à un degré de vision, en tant qu'une énonciation supérieure et interroge « la pluralité des visions du réel et des conceptions du temps (d'un temps d'ailleurs toujours construit) ainsi que la tension entre des forces de structuration et de déstructuration, de mise en ordre et de

désordre »¹⁹. Ce sont les *Cahiers* qui jouent principalement avec cette pluralité de la vision du monde et de l'homme. Ainsi toute la problématique de l'écriture chez Valéry tourne autour de la vision, et l'écriture est liée intimement à la recherche des pensées.

En ce qui concerne notre travail, avant d'essayer de formuler une explication et une étude de la problématique de la vision, il convient d'étudier la perception, car notre connaissance du monde, particulièrement notre connaissance pratique, est essentiellement basée sur nos perceptions. Nous allons tenter de définir ce qui se caractérise par la perception.

Les dictionnaires, par exemple le *Petit Robert*, définissent la perception comme « fonction par laquelle l'esprit se représente les objets, acte par lequel s'exerce cette fonction ». Dans le dictionnaire Lalande, la perception est définie comme l'« acte par lequel un individu, organisant immédiatement ses sensations présentes, les interprétant et les complétant par des images et des souvenirs [&], s'oppose un objet qu'il juge spontanément distinct de lui, réel et actuellement connu par lui »²⁰. C. Bonnet désigne la perception comme « l'ensemble des mécanismes et des processus par lesquels l'organisme prend connaissance du monde et de son environnement sur la base des informations élaborées par ses sens »²¹.

En effet percevoir une chose, c'est d'abord croire ou penser qu'elle existe à l'endroit où l'on aperçoit. La perception peut alors se définir, comme la "connaissance" de quelque chose qui est présent. Ainsi le thème de la perception renvoie à celui de la connaissance où se pose le problème du rapport entre le sujet, l'objet ou la réalité. Mais comment le sens se dégage-t-il de la perception ?

Il est vrai que la place de la perception dans une théorie du sens est très vaste. En effet « la perception fournit les bases d'une genèse du sens »²². Et dans cette perspective, nous allons considérer deux points de vue. Le point de vue de la philosophie, à savoir la perception selon la phénoménologie, parce qu'il y a des rapports entre phénoménologie et sciences du langage, ce rapport est pris en considération par Algirdas Julien Greimas. Le point de vue de la sémiotique parce que, selon Jacques Fontanille, la saisie sensible transforme le monde en monde signifiant. Dans la *Sémiotique des passions* de Greimas et Fontanille, nous lisons : « [...] les traits, les figures, les objets du monde naturel, dont ils constituent pour ainsi dire le "signifiant", se trouvent transformés, par l'effet de la perception, en traits, figures et objets du "signifié" de la langue, un nouveau signifiant, de nature phonétique, se substituant au premier »²³.

¹⁹ VOGEL, Christina (1997), *Les "Cahiers de Paul Valéry"*, p. 23.

²⁰ LALANDE, André (1926), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, p. 754.

²¹ BONNET, Claude et al. (1989), *Traité de psychologie cognitive 1*, p. 3.

²² HENAULT, Anne, BAYEART, Anne (sous la dir.) (2004), *Ateliers de sémiotique visuelle*, p. 122.

²³ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), *Sémiotique des passions*, p. 12.

1. La "perception" et le corps sensible en phénoménologie (Merleau-Ponty/Valéry)

Comment la perception est conçue du point de vue de la phénoménologie, qui est, selon la définition de J. H. Lambert (1764, *Le nouvel organon*), "doctrine de l'apparence" ? « L'usage le plus général retient dans [le terme "phénoménologie"] l'idée d'une description du réel tel qu'il apparaît à la conscience »²⁴.

Il est vrai que la phénoménologie n'est pas une esthétique, mais présupposant l'imédiateté entre le monde et le sens du monde, elle est une philosophie de la connaissance. Une connaissance qui s'appuie sur l'expérience concrète. En fait, elle n'est pas une théorie de la connaissance, mais une philosophie de la perception et de l'expérience, ce qui apparaît à la conscience dans l'expérience. Cette philosophie vise la perception des objets. La spécificité de la phénoménologie réside ainsi pour Merleau-Ponty dans la manière d'aller droit à l'expérience. À propos de l'expérience de la perception, Merleau-Ponty écrit : « [...] l'expérience de la perception nous remet en présence du moment où se constituent pour nous les choses, les vérités, les biens, qu'elle nous rend un *logos* à l'état naissant »²⁵.

Selon lui, « l'étude de la perception, poursuivie sans préjugés par les psychologues, finit par révéler que le monde perçu n'est pas une somme d'objets au sens que les sciences donnent à ce mot »²⁶, parce que « la chose perçue n'est pas une unité idéale possédée par l'intelligence, comme par exemple une notion géométrique, c'est une totalité ouverte à l'horizon d'un nombre indéfini de vues perspectives qui se recoupent selon un certain style, style qui définit l'objet dont il s'agit »²⁷.

Sur le plan phénoménologique, la connaissance, c'est le perçu, ainsi la dimension du savoir entre en jeu par les sens, en particulier par la vision et la perception n'est pas un événement du monde, mais un acte du sujet, acte par lequel il entre précisément en rapport avec ce monde. Et on ne pourra saisir le sens du monde qu'en revenant à son sens premier, c'est-à-dire au contact primitif avec le monde que constitue la perception.

La phénoménologie insiste sur le fait que la perception est saisie d'un donné déjà organisé et signifiant et que c'est le corps ancré dans le monde qui donne sens aux données à

²⁴ AUROUX, Sylvain (1995), *Encyclopédie philosophique universelle*, p.1933.

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice (1989), *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, p. 67.

²⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1989), p. 94.

²⁷ MERLEAU-PONTY, M. (1989), p. 49.

partir de sa situation. C'est l'"être-dans-le-monde" qui détermine la structure de la perception. Si l'on veut comprendre la perception, il faut saisir le rapport du corps avec les choses, ainsi percevoir, c'est se projeter dans le monde grâce au corps, autrement dit comme affirme Merleau-Ponty : « percevoir, c'est se rendre présent quelque chose à l'aide du corps »²⁸.

En effet il y a une longue tradition phénoménologique, de Husserl à Merleau-Ponty, qui touche précisément ce problème du corps et de la perception, tradition qui passe notamment par la psychologie de la forme (*Gestalttheorie*). Pour la psychologie gestaltiste, tout ce que nous voyons est chargé du savoir acquis par l'expérience. Il faut dire que Gestalt signifie « une entité concrète, individuelle et caractéristique, existant comme quelque chose de détaché et ayant comme principal attribut une forme ou un contour »²⁹. Dans la théorie gestaltiste, le sentir est subordonné à la pensée et l'unique est considéré comme une donnée pure et simple. « Pour nous qui sommes en devenir et faisons l'expérience vécue des choses, les moments qui nous permettent de quelque manière de voir le point comme *un* point sont des moments rigoureusement définis »³⁰.

Auparavant, les psychologues comme J. Locke (1690) pensaient que la perception était située tantôt du côté de la connaissance, tantôt du côté de la sensation. « La perception est le premier degré vers la connaissance, et elle sert d'introduction à tout ce qui en fait le sujet »³¹. Pour Locke, la perception est la première opération de toutes nos facultés intellectuelles. En psychologie de la perception, le recours aux faits d'observation est nécessaire. L'observation et la démonstration répondent à certaines exigences scientifiques. Et la majorité des connaissances acquises en perception sont issues d'observations et de constats répétés effectués dans le cadre d'une expérience. Enfin, selon les psychologues, la perception est non seulement comme un jeu de l'esprit mais comme un « œil qui pense ». Le perçu est le perçu de l'imaginaire d'un sujet, et son objet, un objet du désir. Ce qui est perçu est l'expérience personnelle du sujet percevant.

La question de la perception devient ainsi essentielle en psychologie en tant que l'étude des relations entre "moi-même", les autres et le monde. Elle constitue un problème important de la psychologie scientifique. Mais la définition de la perception comme étant l'interaction du sujet avec l'environnement, en psychologie, est assez complexe. Cependant nous pouvons dire que pour les psychologues, la perception est un acte subjectif. Percevoir, c'est reconnaître une forme. C'est parce que nous projetons sur le monde des "formes"

²⁸ MERLEAU-PONTY, M. (1989), p. 104.

²⁹ KÖHLER, Wolfgang (1964), *Gestalt psychology*, p. 192.

³⁰ STRAUS, Erwin (2000), *Du sens des sens*, pp. 367-8.

³¹ LOCKE, John (1989), *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, p. 102.

connues qu'il nous est possible de le comprendre. En effet, la perception que nous avons du monde n'est pas une somme d'éléments séparés. Notre perception se constitue en ensembles organisés de "formes" globales qui donnent sens à ce que nous percevons. En d'autres termes, les formes, conçues comme des propriétés de la vie psychique sont des ensembles structurés dotés de sens. Dans tout acte mental, le sens émerge de la perception de la totalité de la situation. Bien que selon Denis Bertrand, « la totalité visée par la perception est en elle-même inaccessible. La saisie des objets est nécessairement imparfaite »³².

Ainsi avant que la phénoménologie ne soit requise, c'est l'étude de la *Gestalttheorie* et de la psychologie contemporaine, en rupture avec la psychologie classique et la philosophie française dominante, qui oriente les premières recherches de Merleau-Ponty vers le problème de la perception.

Pour Merleau-Ponty, le corps n'est pas donc un objet, il est vivant et actif. Il est agent de transmission et de transformation entre le monde extérieur et "moi". La perception aussi est un acte actif, et la prise en compte du monde se fait par l'intermédiaire du sujet pensant, ainsi le problème est de savoir décrire ce qu'il voit à partir de l'"apparaître" pour passer à l'"être". Et "décrire" devient une question difficile pour le sujet observateur. Se pose aussi le problème de la relation entre le visible et l'invisible, parce qu'il y a une intimité totale entre ces deux notions.

Du point de vue de la sémiotique subjectale, la phénoménologie repose sur l'apparaître des choses. En phénoménologie, on travaille dans le sens de la relation « apparaître → être ». Selon J.-Cl. Coquet, la phénoménologie, c'est la progression de l'apparaître vers l'être. En effet, le sujet de la perception est en rapport avec l'apparaître du monde sensible et l'univers phénoménologique est présenté par cette double relation. Le point de départ, c'est toujours l'"apparaître", les éléments et les objets qui sont perçus. Dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, il y a un rapport entre les deux qui doit être dynamisé. On doit passer de la dimension paradigmatique à la syntagmatique. Si l'on adopte la visée syntagmatique en passant de l'apparaître à l'être dans la phénoménologie et que l'on considère un objet du monde, on sera conduit à poursuivre ce processus de l'apparaître à l'être ou du visible à l'invisible et encore, de l'œil à l'esprit.

L'"apparaître" est d'abord le visible qui se manifeste dans l'expérience concrète du sujet par rapport à l'invisible. Ce dernier est "l'autre côté" du visible et cependant, le visible reste toujours "*mon visible*" et « l'invisible est le relief et la profondeur du visible »³³, parce

³² BERTRAND, Denis (2000), *Précis de Sémiotique littéraire*, p. 79.

³³ MERLEAU-PONTY, M. (1960), *Signes*, p. 29.

que l'invisible est « ce qui n'est pas actuellement visible, mais pourrait l'être (aspects cachés ou inactuels de la chose, - choses cachées, situées "ailleurs"- "Ici" et "ailleurs" »³⁴ et que « l'invisible est là sans être *objet*, c'est la transcendance pure, sans masque ontique. Et les "visibles" eux-mêmes, en fin de compte, ne sont que centrés sur un noyau d'absence eux aussi »³⁵. C'est ainsi que pour Merleau-Ponty, « le côté caché est présent à sa manière »³⁶. Il est dans le "voisinage".

Mais comment peut-on voir les objets du monde ? En ce qui concerne la question de l'objet dans la phénoménologie de Merleau-Ponty, il s'agit de l'objet réel. "Voir" ce qui est possible, "voir" ce qui est dans la "perspective visuelle". Pour le phénoménologue, l'objet est opaque. Il y a alors difficulté pour saisir les objets du monde. Selon Merleau-Ponty, le peintre, en tant qu'instance phénoménologique, sait voir les objets avec sa spécificité. Valéry aussi pense que : « *Voir vrai, – c'est, – si l'on peut, – voir insignifiant, voir – informe. La chose en soi n'a que l'être* » (C. IX, p. 615 [C. I, p. 590]). Mais pour lui, « *Un artiste moderne doit perdre les deux tiers de son temps à essayer de voir ce qui est visible, et surtout de ne pas voir ce qui est invisible* »³⁷. Par ailleurs, Merleau-Ponty considère la vision du peintre comme modèle ultime de la perception. La vision du peintre est en quelque sorte l'aboutissement de la réflexion de Merleau-Ponty sur le phénomène de la perception.

La phénoménologie est donc ouverte à tout ce qui apparaît (phénomène), ce qui est sensible non pas seulement à la vision, mais aussi au corps, sentir en général (toucher, entendre, goûter). Et elle considère les rapports entre les perceptions, par exemple le "voir" et le "toucher". La différence est notée par les adverbes de lieu, l'un de distance et l'autre de proximité : voir – "là", toucher – "ici". Tout d'abord, est-ce que "voir" implique une réflexion ? Il faut un minimum de distance entre le sujet et l'objet. La réciprocité du voyant et du visible n'est possible que dans l'écart entre eux. Comme Valéry l'a dit : « *nous ne pouvons trouver des choses dans les écarts [...]* »³⁸. Et Merleau-Ponty constate dans *L'œil et l'esprit* que « voir, c'est avoir à distance »³⁹. Puisqu'on voit par l'intermédiaire du corps, il y a un jeu entre "voir" et "avoir à distance". Le paradoxe de la vision est d'avoir à distance et en même temps de s'approprier, d'avoir à proximité. "Voir", comme Valéry l'a dit, c'est avant tout, « *une affaire entre celui qui voit et qui veut, et ce qu'il voit* »⁴⁰. Cependant, pour le sujet

³⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), *Le visible et l'invisible*, p. 310.

³⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), pp. 282-83.

³⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1989), p. 45.

³⁷ VALÉRY, P. (1957), *Théorie poétique et esthétique*, « Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci », p. 1165.

³⁸ VALÉRY, P. (1957), *Théorie poétique et esthétique*, « Note et digression », p. 1221.

³⁹ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), *L'œil et l'esprit*, p. 27.

⁴⁰ VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « Mon Faust », p. 389.

percevant, l'acte de voir signifie plus le débordement de sa présence réelle au monde que d'autres actes, puisque le "voir" implique l'"être". D'ailleurs, « Voir, c'est par principe voir plus qu'on ne voit, c'est accéder à un être de latence »⁴¹, entrée de l'imaginaire et du "caché". Valéry précise à ce propos dans le monologue de Faust :

« JE RESPIRE et JE VOIS. Ce lieu est doux à voir... Mais qu'importe ce lieu ? Qu'importe ce qu'on voit ? VOIR suffit, et savoir que l'on voit... C'est là toute une science. Je vois ce pin. Qu'importe ce pin lui-même ? Ce pourrait être un chêne, là. Je le verrais. Et ce toit de brillante ardoise serait aussi bien un miroir d'eau calme. Je le verrais. Et quant à la figure de ces collines éloignées qui ferment accidentellement le pays, je me sens dans les mains le pouvoir d'en redessiner à mon gré la longue ligne molle... VOIR, c'est donc aussi bien voir autre chose ; c'est voir ce qui est possible, que de voir ce qui est... Qu'est-ce donc que les visions exceptionnelles que les ascètes sollicitent, auprès de ce prodige qui est de voir quoi que ce soit ? »⁴².

Plus tard, dans les *Cahiers*, cette idée est développée ainsi :

« Il n'y a pas de vue plus vraie qu'une autre, des choses visibles. Il y a des variations de vue du "même" objet – un visage vu à l'envers, une projection insolite, perversions, inversions, miroirs bossus, toutes les combinaisons de lumière et de la chose. Il y a une vue accoutumée, pratique, qui est celle qui nous permet de reconnaître au plus vite. Le reste est comme accident. Il "conserve" ce qu'il peut » (C. XXV, p. 640, [C. I, pp. 1200-1201]).

Nous constatons que Valéry exige toujours une analyse minutieuse et préalable des objets, analyse qui ne se borne pas du tout à leurs caractères visuels. C'est une analyse qui va au plus intime à la physique, à la physiologie jusqu'à psychologie. C'est ce à quoi l'œil "s'attend". L'attention portée est donc non seulement à l'invisible de l'objet, mais aussi à la "manière de voir". Ainsi "voir" devient un moyen de s'approcher du monde dans lequel le corps peut introduire le monde intelligible dans le champ phénoménal.

Dès lors, comme nous l'avons déjà signalé, le corps n'est pas un être passif, mais l'œuvre de la perception. Observer le monde et les objets d'un point de vue phénoménologique, c'est en quelque sorte un processus de subjectivation du sujet vis-à-vis du monde. Il est donc loin de la perspective scientifique. Il est évident que dans la phénoménologie, l'importance du corps se rapporte nécessairement à l'expérience du corps. Parce que le corps est le seul instrument de connaissance du réel qu'il saisit directement.

Dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty donne à voir l'enracinement de l'homme dans le monde par son corps. Il s'agit d'explicitier la structure de la perception qui est un mode d'accès privilégié aux choses. Il affirme : « Je considère mon corps, qui est mon

⁴¹ MERLEAU-PONTY, M. (1960), p. 29.

⁴² VALÉRY, P. (1960), « Mon Faust », pp. 322-323.

point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde »⁴³. Le corps se trouve au centre de cette phénoménologie de la perception qui décrit le monde. Pour la perception phénoménologique, le corps prend son importance comme repère par rapport au monde. Parce que, selon lui : « C'est un espace compté à partir de moi comme point ou degré zéro de la spatialité. Je ne le vois pas selon son enveloppe extérieure, je le vis du dedans, j'y suis englobé. Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi »⁴⁴. Car « mon corps est dans le visible » et il est « entouré par le visible »⁴⁵.

De plus pour Merleau-Ponty : « avoir un corps, c'est posséder un montage universel, une typique de tous les développements perceptifs et de toutes les correspondances intersensorielles par-delà le segment du monde que nous percevons effectivement »⁴⁶. Ainsi le corps est comme un intermédiaire entre le monde et l'esprit. Et c'est à partir de la reconnaissance du corps ou de soi, que le sujet commence à découvrir son entourage et à s'intéresser au monde. Valéry remarque dans « La Soirée avec Monsieur Teste » : « *Quand on est enfant on se découvre, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose ?* » (*Monsieur Teste*, p. 24).

À travers le corps ou par l'expérience du corps, le sujet commence à exister vraiment, à devenir. Pour le phénoménologue, le sujet fait une expérience du monde liée à celle du corps. Et parmi nos sens, le toucher nous permet de faire pleinement l'expérience immédiate du monde en nous montrant « *ce qu'il y a peut-être de plus présent dans la présence [...], JE TOUCHE [...]* Et d'un seul coup, je trouve et je crée le réel ... *Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche* »⁴⁷. Et plus tard, dans une réflexion sur le « *travail de l'esprit* », il affirme que « *la main, organe de la pensée, est capable d'une infinité de tâches – peut frapper et dessiner, saisir et signifier* » (*C. 1*, p. 946).

Il est à signaler que la dialectique du touché/touchant sera reprise par Merleau-Ponty, plus particulièrement dans *Le visible et l'invisible*. Pour ce dernier, « une chose n'est donc pas effectivement donnée dans la perception, elle est reprise intérieurement par nous, reconstituée et vécue par nous en tant qu'elle est liée à un monde dont nous portons avec nous les structures fondamentales et dont elle n'est qu'une des concrétions possibles »⁴⁸.

Ainsi Merleau-Ponty révèle l'état de l'être phénoménologique qui correspond à l'expérience du corps :

⁴³ MERLEAU-PONTY, M. (1945), *Phénoménologie de la perception*, p. 85.

⁴⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), p. 59.

⁴⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), p. 324.

⁴⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 377.

⁴⁷ VALÉRY, P. (1960), « Mon Faust », p. 323.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 377.

« Mon corps est à la fois voyant et visible. Lui qui regarde toutes choses, il peut aussi se regarder, et reconnaître dans ce qu'il voit alors l'"autre côté" de sa puissance voyante. Il se voit voyant, il se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même. [... C'est] un soi par confusion, narcissisme, inhérente de celui qui voit à ce qu'il voit, de celui qui touche à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir... »⁴⁹.

Le corps est voyant et visible, touchant et touché ainsi que sentant et sensible simultanément. Merleau-Ponty relève l'état coextensif de ces deux modalités de l'être phénoménologique qui correspondent à l'évidence de l'expérience du corps. Il n'y a donc plus de distinction absolue entre sujet et objet dans son corps phénoménal. Il va de soi que, pour le phénoménologue, le monde ne peut pas être distingué du corps : « visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose »⁵⁰.

Le corps relève donc de la sphère du sujet en tant qu'il est voyant et il relève de la sphère de l'objet en tant qu'il est visible, en d'autres termes « voyant→ sujet » et « visible→ objet », C'est une expérience de soi-même comme objet et qui se prolonge dans l'expérience de l'objectivité puisque c'est un sujet qui l'expérimente. À travers lui, le monde rentre dans la subjectivité grâce à l'objectivité du corps. Le corps est donc à la fois le sujet et l'objet. C'est la "réflexivité" du corps. Il se voit et se regarde, il est voyant-vu. Cette double activité particulière désigne bien la forme réfléchie, par exemple "se voir" qui implique « se regarder et se connaître ». Merleau-Ponty double le corps : "voir" et "se voir", "toucher" et "se toucher" : « Toucher, c'est se toucher. À comprendre comme : les choses sont le prolongement de mon corps et mon corps est le prolongement du monde, par lui le monde m'entoure – Si je ne puis toucher mon mouvement, ce mouvement est entièrement tissé de contacts avec moi – Il faut comprendre le se toucher et le toucher comme envers l'un de l'autre »⁵¹. Il est nécessaire donc de considérer la relation de la subjectivité et de l'objectivité entre le sujet et le monde. Il y a la dissociation du sujet de la parole "je", "mon corps" et l'objectivation du subjectif du corps, il se voit, mon corps est voyant et il se regarde. C'est dire que c'est un mouvement du temps entre les deux moments. Dans un premier temps, il y a dissociation du "je" du discours de l'"objet-corps". Penser mon corps comme "mien", c'est un devenir du corps en tant qu'objet qui passe au sujet qui le dit. Par là, nous avons l'objectivation du corps dans la parole subjective sur le corps, « Je dis que mon corps... ». Dans un deuxième temps, il y a la subjectivité du corps par la construction pronominale, c'est-

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), pp. 18-19.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), p. 19.

⁵¹ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), p. 308.

à-dire, il "se voit voyant", il "se touche touchant". On objectivise une idée de la subjectivité qui est l'"auto-référence". Et ce faisant, on implique à la fois une subjectivation de l'objet-corps et une conception de la subjectivation comme l'auto-référence. Il y a le corps même et le sujet même. Avec le "voir", il y a une scission entre une subjectivité du discours « je peux » ou « je nomme », etc. et une autre subjectivité qui part du corps ontologique, le seul capable de pouvoir entrer dans le cercle de la phénoménologie des choses.

Du point de vue du phénoménologue, la chose et le monde, comme l'a dit Merleau-Ponty « n'existent que vécus par moi ou par des sujets tels que moi, puisqu'ils sont l'enchaînement de nos perspectives, mais ils transcendent toutes les perspectives parce que cet enchaînement est temporel et inachevé »⁵². Par l'enchaînement des perspectives entre le monde ou les choses et des sujets, il est même parfois difficile de séparer totalement le monde et le sujet :

« Mon corps *dans* le visible. [...] Il est *entouré* par le visible. [...] Ceci veut dire : il se voit, il est visible, - mais il se voit voyant, mon regard qui le trouve *là* sait qu'il est ici, de son côté à lui - Ainsi le corps est dressé *debout* devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'embrassement. Et entre ces deux êtres verticaux, il y a, non pas une frontière, mais une surface de contact – [...] »⁵³.

Nous voyons que selon Merleau-Ponty, le sujet est à l'intérieur du monde et le monde à l'intérieur du sujet. Le monde est dans l'œil et l'œil dans le monde. « Je me sens regardé par les choses [...] de sorte que voyant et visible se réciproquent et qu'on ne sait plus qui voit et qui est vu »⁵⁴. On peut parler aussi des figures comme l'"empiètement". L'objet est dans le sujet qui est lui-même dans l'objet, subjectivé. Il y a un double mouvement qui manifeste l'objectivation et la subjectivation, un processus d'un mouvement du dehors vers le dedans et inversement. Ainsi on peut parler de l'immédiateté entre sujet et objet. Et le sujet fait une expérience du monde strictement liée à celle du corps :

« L'expérience du monde tel qu'il nous apparaît en tant que nous sommes au monde par notre corps, en tant que nous percevons le monde avec notre corps. Mais en reprenant ainsi contact avec le corps et avec le monde, c'est aussi nous-mêmes que nous allons retrouver, puisque, si l'on perçoit avec notre corps, le corps est un moi naturel et comme le sujet de la perception »⁵⁵.

Le corps devient donc le sujet percevant le monde. Et la vision sera compatible avec l'existence d'un "sujet percevant".

⁵² MERLEAU-PONTY, M. (1945), pp. 384-85.

⁵³ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), p. 324.

⁵⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), p. 183.

⁵⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 239.

On constate que la perception phénoménologique de Merleau-Ponty va nous guider dans cette dimension, éclairer le processus de notre analyse de la vision. L'expérience de la perception est une expérience concrète qui rejoint la connaissance certaine et le savoir pratique portant sur le concret indique la présence d'un sujet épistémique. La position du sujet épistémique est ainsi constituée par l'expérience, en conséquence, le savoir pratique procède du pouvoir de l'esprit. Ce qui est intéressant encore, c'est qu'il y a un lien étroit entre la phénoménologie de Merleau-Ponty et la réflexion valéryenne. Toutes deux sont en quête du rapport d'immédiateté au monde.

Valéry se fonde de façon empirique sur ses observations et des expériences personnelles. Il existe deux sources d'expériences chez Valéry selon la remarque de Patricia Signorile : « D'une part, ce que nous voyons de nous-mêmes, ce que nous sentons d'attaché à nous et d'autre part, "ce que nous ne voyons pas et ne verrons jamais" (1923, IX, 543) »⁵⁶.

Cette définition valéryenne va de pair avec le problème du visible et l'invisible dans la perception phénoménologique. De plus, selon Valéry, le corps soutient l'esprit parce que « *la conscience est soutenue par le corps* » (C. XI, p. 572 [C. I, p. 1134]). Il note : « *le corps devient l'instrument direct de l'esprit et, cependant, l'auteur de toutes ses idées* »⁵⁷. Pour lui :

« *L'esprit est à la merci du corps [...]. Le corps touche et fait tout ; commence et achève tout. De lui émanent nos vraies lumières, et même les seules, qui sont nos besoins et nos appétits, par lesquels nous avons une sorte de perception "à distance" et superficielle de l'état de notre intime structure. "À distance" et "superficielle" ne sont-ce pas là les caractères de la sensation visuelle ?* »⁵⁸.

En fait, le corps est au plus près du cogito, comme Valéry et Merleau-Ponty l'ont constaté. Mais Valéry, au lieu de chercher et d'expliquer le cogito à partir de la perception existentielle, essaie de le voir par le « *je puis* » d'une manière plus dynamique ou plus pragmatique que par le « *je suis* ». En effet, le prédicat /être/ est posé manifestement dans le statique tandis que celui de /pouvoir/ possède un certain dynamisme projetant vers le futur. De ce point de vue, le « *je suis* » est assuré dans le présent (l'état). Au contraire, le « *je puis* » laisse toujours l'ouverture à une certaine possibilité, disons : « Je puis faire quelque chose ». Il est évident que chez Valéry, le sujet "Je" du « *je puis* » prend une place plus importante que celui du « Je » de « *je suis* ».

Nous avons constaté que le corps se trouve au centre de cette phénoménologie de la perception qui décrit le monde. Le corps est "le pivot du monde". Selon Jacques Fontanille,

⁵⁶ SIGNORILE, Patricia (1993), *Paul Valéry, philosophe de l'art*, p. 79.

⁵⁷ Cité par BERNE-JOFFROY, André (1944), *Présence de Valéry*, p. 139.

⁵⁸ VALÉRY, P. (1957), *Mélange*, « Petites études », p. 345.

« le corps phénoménologique est un tout indissociable, polysensoriel, où se superposent une forme et une expérience, et qui se caractérise essentiellement par le mouvement »⁵⁹. C'est un mouvement vers le sens du "monde pour moi". Il est donc le lieu d'émergence de l'"actantialité" (sujet/objet) et de l'"intentionnalité". À propos du corps, Merleau-Ponty écrit dans *Phénoménologie de la perception* :

« Notre corps est cet étrange objet qui utilise ses propres parties comme symbolique générale du monde et par lequel, en conséquence nous pouvons "fréquenter" ce monde, le "comprendre", lui trouver une signification »⁶⁰.

Pour Valéry aussi, d'après ce que nous avons vu, nous pouvons résumer ainsi : le corps est le point de départ essentiel, le point d'appui incontournable de toute connaissance et de tout sens possible, et peut être considéré à partir de trois points de vue qui ne sont que les trois degrés d'une « unique réalité matérielle »⁶¹.

Il y a d'abord le corps comme « *masse charnelle* », potentialité physique, objet de notre perception immédiate parce qu'il est « *objet privilégié que nous trouvons à chaque instant* », que nous appelons « *Mon corps* » et dont nous « *parlons à des tiers comme d'une chose qui nous appartient* », mais qui, paradoxalement peut se révéler fort mystérieusement « *notre plus redoutable antagoniste* »⁶². Ce corps est une présence complexe mêlée de puissance, assimilable à un invariant.

Il y a ensuite un « *Second Corps* », « *celui que nous voient les autres, et qui nous est plus ou moins offert par le miroir et les portraits* » : c'est le corps dont nous faisons l'expérience grâce à notre insertion dans le monde, dont nous ignorons cependant l'« *organisation intérieure* »⁶³, et qui peut agir sur le monde comme le monde peut agir sur lui.

Enfin un « *Troisième Corps* », qui n'a « *d'unité que dans notre pensée* », celui que l'on connaît « *pour l'avoir divisé et mis en pièces* », c'est-à-dire le corps « *des savants* » qui est fait « *de ce qu'ils ignorent* »⁶⁴, dont la définition inclut l'existence de l'esprit et la capacité d'abstraction. On doit bien comprendre ici que ce n'est pas l'Esprit qui a le pouvoir de se faire corps, de devenir chair, mais au contraire c'est le corps, dont l'intime travail de fonctionnement et la puissance cachée sont la matière et l'énergie de notre pensée, qui produit ce que nous appelons l'Esprit et son pouvoir de connaître.

⁵⁹ FONTANILLE, J. (2005), p. 124.

⁶⁰ Cité par FONTANILLE, J. (2005), *Soma et Séma*, p. 125.

⁶¹ Cf. VALÉRY, P. (1957), *Etudes philosophiques*, « Problème de trois corps », pp. 926-931.

⁶² VALÉRY, P. (1957), « Problème de trois corps », pp. 926-928.

⁶³ VALÉRY, P. (1957), « Problème de trois corps », pp. 928-929.

⁶⁴ VALÉRY, P. (1957), « Problème de trois corps », p. 929.

Évoquant la possibilité d'un « *Quatrième Corps* »⁶⁵ comme résultat des multiples relations nécessairement tissées entre les trois premiers, Valéry note que l'une de ses fonctions est précisément, en creux pourrait-on dire, de mettre en lumière l'origine de notre possibilité de connaître : « *J'ajoute que la connaissance par l'Esprit est une production de ce que ce Quatrième corps n'est pas. Tout ce qui est, pour nous, masque nécessairement et irrévocablement quelque chose qui soit ...* »⁶⁶.

L'Esprit est bien cette nécessité qui est immédiatement inscrite dans l'expérience corporelle, envisagée sous ses trois formes, et qui en même temps l'exprime par son fonctionnement et ses actes. C'est pourquoi nous devons admettre que le corps est « *notre vrai milieu [...] ce milieu intérieur qui est constitué de notre sang et de nos humeurs, et dont la transformation périodique en lui-même, comme ses fluctuations de composition, sont les dominantes de notre vie* »⁶⁷. Si l'esprit et la pensée ne sont « *sérieux* » que par le corps, c'est bien parce que le corps est cet « *instrument de référence* » (*Soma et CEM, C. IV, p. 139, [C. I, p. 1120]*), parce qu'il est « *pouvoir d'actes et condition d'actes* », bref parce qu'il est ce qui rend possibles toutes les opérations mentales qui ne sont alors que l'extériorité d'une intériorité sans cesse productrice. Dans « *L'idée fixe* », Valéry propose que la profondeur de l'homme, c'est la peau : « *Ce qu'il y a de plus profond dans l'homme, c'est la peau* »⁶⁸ qui indique une direction de travail essentielle : pour comprendre les activités mentales, il faut prendre la peine d'aller enquêter « *sous l'uniforme peau* », tant il est vrai que le corps « *sait des choses que nous ignorons* »⁶⁹ : uniforme peau qui à la fois délimite le corps et masque l'intense activité de ses profondeurs.

On a essayé de montrer les affinités intellectuelles entre Valéry et Merleau-Ponty. Maintenant nous voulons savoir si on peut trouver des ressemblances entre la réflexion valéryenne et celle des sémioticiens sur la problématique de la perception et celle du corps ?

2. La "perception" dans le domaine sémiotique

⁶⁵ VALÉRY, P. (1957), « Problème de trois corps », p. 930. Il note : « Je dis qu'il y a pour chacun de nous un *Quatrième Corps*, que je puis indifféremment appeler le *Corps Réel*, ou bien le *Corps imaginaire*. [...], mon *Quatrième Corps* ne se distingue ni plus ni moins qu'un tourbillon ne se distingue du liquide en quoi il se forme [...]. J'appelle *Quatrième Corps*, me dis-je, l'inconnaissable objet dont la connaissance résoudrait d'un seul coup tous ses problèmes, car ils l'impliquent ». (pp. 930-931)

⁶⁶ VALÉRY, P. (1957), « Problème de trois corps », p. 930.

⁶⁷ VALÉRY, P. (1960), *Mauvaises pensées et autres*, p. 810.

⁶⁸ VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « L'idée fixe », p. 215.

⁶⁹ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Suite », p. 775.

D'un point de vue sémiotique, selon Jacques Fontanille, la perception est déjà un langage, car elle est signifiante. C'est à partir de nos perceptions qu'émergent des significations. En d'autres termes, la signification prend forme à partir de la perception. Toute signification résulte de la relation de perception qui met en rapport un sujet sensible et un objet sensible. Parce que « nos perceptions du monde "extérieur", de ses formes physiques et biologiques, procurent les signifiants ; à partir de nos perceptions du monde "intérieur", concepts, impressions et sentiments, se forment des *signifiés* »⁷⁰. Et c'est le corps propre, le siège des perceptions et des émotions, le corps sentant qui fait l'acte d'énonciation. Le sujet de la perception s'efforce de dégager le sens du monde. Par l'effet de la perception, les traits, les figures et les objets du monde, c'est-à-dire le "signifiant" se transforment en traits, figures et objets du "signifié" de la langue. En effet, il faut considérer deux mondes. Le monde "extéroceptif" qui fournit les éléments du plan de l'expression pour la langue et le monde "intéroceptif" qui lui fournit ceux du contenu. Le corps propre est le médiateur entre les deux plans du langage, et la proprioception est considérée comme le terme complexe de la catégorie « intéroception / extéroception ».

Dans *Sémiotique des passions*, Greimas et Fontanille écrivent que « [c]'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens » et « que les figures extéroceptives s'intériorisent », devenant intéroceptives⁷¹ ; cela après avoir montré qu'« entre l'instance épistémologique, niveau profond de la théorisation, et l'instance du discours, l'énonciation est un lieu de médiation [à l'instar, donc, du corps percevant], où s'opère [...] la convocation des universaux sémiotiques [horizon *ab quo* du parcours génératif ancré dans l'être] utilisés en discours [horizon *ad quem* de la genèse sociohistorique des significations] »⁷². En d'autres termes, « le sujet percevant paraît tout entier résider dans la réceptivité d'un monde distinct de lui et dont il ne saurait gouverner, ni même tout à fait prévoir, les effets qui l'affectent. Dans une énonciation un sens est produit, dans une perception nous recevons des percepts venus de causes naturelles dont nous ignorons le plus souvent les raisons »⁷³.

Ainsi, quand les sémioticiens affirment que les éléments figuratifs du discours reviennent à un contenu qui a son correspondant au niveau de la sémiotique du monde naturel, on établit un lien d'interdépendance entre la langue et la perception du monde. Cette interdépendance a été principalement examinée en référence à la philosophie de Husserl et de

⁷⁰ FONTANILLE, J. (1998), p. 29.

⁷¹ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 12.

⁷² GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 11.

⁷³ BORDRON, Jean-François (2002), « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », p. 640.

Merleau-Ponty. Et les notions d'extéroceptivité, d'intéroceptivité et de proprioceptivité ont servi à poser une continuité dans la relation "sujet-monde". Une continuité dont le corps assure la médiation. La figurativité est donc impossible sans corps "percevant", c'est-à-dire le monde naturel est toujours constitué, par la présence d'un sujet qui l'habite, en un ensemble d'éléments naturels sémiotiquement organisés. Dès lors qu'il y a un sujet, le monde est nécessairement constitué en sémiotique du monde naturel. Par conséquent, d'un côté nous avons le processus signifiant qui relèverait de la langue et de l'autre, la perception, qui serait une réaction sensitive aux objets du monde. Aristote a déjà dit : « res recipitur ad modum recipientis : la chose est reçue selon le mode de celui qui la reçoit ».

Un autre sémioticien qui interroge les rapports entre sens et perception, c'est Jean-François Bordron. Il définit pour cela la perception sur la base de deux logiques, dite du "programme" et du "diagramme". La première aboutit à une constitution sémiotique de la sensation qui autonomise le sensible sur le mode esthétique. La seconde identifie les données sensibles à des propriétés phénoménales attribuées aux objets.

Selon J.-F. Bordron, il existe deux liens évidents entre énonciation et perception. « Le premier tient au fait qu'aucune énonciation, prise sous les trois conditions [la réalisation vocale, le mécanisme de production et le cadre formel], ne pourrait s'effectuer sans qu'une perception, d'une façon ou d'une autre, la contrôle »⁷⁴. C'est-à-dire qu'un énoncé affecte certainement son énonciateur, soit en énonçant, soit par le fait d'avoir énoncé. Le second lien est symétrique par rapport au premier. « On ne peut percevoir sans répondre à la perception. Une perception sans réponse équivaut à l'effet mécanique d'un corps sur un autre, effet dont il n'y a aucune raison de dire qu'il est perçu. [...] De même que dans une énonciation la langue doit prendre sens, de même dans une perception, et selon les modalités qu'il n'y a aucune raison de ne pas comparer, la chaire percevante doit elle aussi prendre sens »⁷⁵. Cela montre bien le rapport entre un corps percevant, un corps perçu et le plan de l'expression.

Toujours selon Bordron, « une perception est d'abord un simple effet produit à même un corps. Elle n'est pas encore subjective, du moins en un sens rigoureux du terme »⁷⁶. Il appelle cet état "anté-subjectif". Il existe aussi un état "anté-objectif", c'est-à-dire un état qui est « antérieur à la constitution d'une donnée perceptive en objet »⁷⁷. Ainsi nous pouvons décrire une sémiologie perceptive. Si l'on comprend que l'acte perceptif est un acte énonciatif, la perception peut être comprise comme un acte sémiotique, comme une sémiologie.

⁷⁴ BORDRON, J.-F. (2002), p. 640.

⁷⁵ BORDRON, J.-F. (2002), p. 640.

⁷⁶ BORDRON, J.-F. (2002), pp. 640-41.

⁷⁷ BORDRON, J.-F. (2000), p. 641.

La première articulation sémiotique de la perception est la "présence" qui est l'une des caractéristiques les plus manifestes de la perception. Le thème de la présence a sa place dans la théorie de l'énonciation. Le corps est certes l'instrument de la perception, mais il est d'une autre nature que celle-ci. Le corps doit être présent. À ce niveau, J. Fontanille considère le "champ de présence" comme le domaine spatio-temporel où s'exerce la perception. Selon la phénoménologie, la présence « est le premier mode d'existence de la signification »⁷⁸, mais Fontanille croit que la présence sémiotique est "relationnelle" et "tensive". Selon lui, dans la fonction "perception", il y a un sujet et un objet au domaine spatio-temporel de l'acte perceptif. Dans ce domaine s'expriment l'"étendue" des objets perçus et l'"intensité" des perceptions. Il peut aussi être traité comme "ouvert" ou comme "fermé". « Dans le premier cas, la perception est considérée comme une *visée*, et, dans le second cas, comme une *saisie*. La visée repose en somme sur l'intensité de la tension qu'elle instaure entre ses deux aboutissants, le sujet et l'objet, alors que la saisie procède par délimitation d'une étendue, et cerne le domaine pour y circonscrire l'objet »⁷⁹. L'actant sujet apparaît alors comme l'émetteur d'un certain degré d'intensité, et l'actant objet comme le récepteur.

Nous savons que le monde naturel, celui du "sens commun", « dans la mesure où il est d'emblée informé par la perception, constitue en lui-même un univers signifiant, c'est-à-dire une sémiotique »⁸⁰. Ainsi le monde naturel peut comporter un plan de l'expression et un plan du contenu. D'autre part le signe est l'instrument qui sert à catégoriser le monde. Dans la sémiotique comme dans la connaissance perceptive, le sens est le résultat d'un « acte de distinction ». Et pour qu'il y ait sémiotique, « il faut quelque chose que l'on ait mis en relation un plan du contenu et un plan de l'expression afin de constituer un signe »⁸¹. C'est ainsi que la sémiotique montre le rôle de la perception dans la construction du sens.

Le sens est donc produit par l'homme et c'est le « texte comme aboutissement de la production progressive du sens »⁸². En effet notre rapport à la production du sens joue comme un rapport d'"interaction" entre un monde amorphe et un modèle structurant. Dans l'acte de la perception et dans le processus de la reconnaissance qui lui fait suite, interviennent des traits qui ont un caractère réel et objectif. Le modèle structurant de la vision donne sens aux objets de la perception. Le rapport du sujet au monde est le résultat d'une expérience sensible, une

⁷⁸ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, p. 91.

⁷⁹ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1998), p. 95.

⁸⁰ BERTRAND, D. (2000), p. 101.

⁸¹ KLINKENBERG, Jean-Marie, EDELINE, Francis (Groupe μ) (2004), « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », p. 69.

⁸² GREIMAS, A. J., COURTES, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, p. 148.

perception. Et comme R. Barbaras l'affirme : « la perception est en effet ce qui nous donne accès à quelque chose »⁸³. Tout acte perceptif met en présence un sujet et un objet. Il implique donc une intentionnalité, c'est-à-dire « une tension qui s'inscrit entre deux modes d'existence : la virtualité et la réalisation »⁸⁴. Le passage du mode virtuel au réel suppose la notion du devenir comme changement d'un état à un autre⁸⁵. C'est la perception qui est sémiotisante et qui transforme le monde en monde d'"objets".

Ainsi, l'objet de la sémiotique perceptive, dit Ouellet, « est de faire voir [les] modes de donation comme modes de la sensibilité mise en discours. Les analyses et les réflexions qui suivent ont pour but de mettre au jour cet édifice enfoui de l'énonciation littéraire, qui s'ancre dans le corps et l'activité des sens en même temps qu'il trouve ses fondements dans le terreau de l'espace et du temps, dont l'expérience relève d'une *aisthèsis* à la fois subjectale, phénoménale et historique, où s'éprouve tensivement, émotivement puis cognitivement, la construction ou la déconstruction de l'*ego-hic-et-nunc*»⁸⁶.

Il est aussi à signaler que sur le plan phénoménologique ainsi que sur le plan sémiotique, la connaissance est fondée sur le "perçu" et la dimension du savoir entre en jeu par nos sens surtout par la vision. Comme nous l'avons déjà remarqué, Paul Valéry a déjà considéré ce phénomène.

La chose perçue dans les œuvres de Valéry, est tantôt la langue, tantôt le monde. Tous les deux sont l'objet de la littérature valéryenne. Le regard ou l'imagination vise quelque chose qu'on peut appeler son contenu intentionnel, au sens phénoménologique de l'expression. La littérature valéryenne est connaissances croisées avec des sensations et des perceptions. Pour lui, le "moi" est considéré à la fois comme l'instrument de la connaissance et du corps. Le corps joue en lui son rôle au lieu d'être tout simplement un symbole dans l'écriture d'un système car « *un corps qui se parle, forme un Je* » (C. VIII, p. 414). Valéry souligne l'importance du corporel vécu⁸⁷ qui relève d'une ontologie de la subjectivité corporelle : « *le corps des êtres est le système de référence de leurs actes et il est univers* » (C. IX, p. 7) et « *le corps sait des choses que nous ignorons. Et nous en savons qu'il ignore* »⁸⁸.

À partir de cette définition que Valéry donne au corps, on pourrait avancer dans notre analyse : « *le corps est mesure des choses. C'est une définition* » (C. IX, 1923, p. 274, [C. I,

⁸³ BARBARAS, Renaud (1994), *La perception*, p. 3.

⁸⁴ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1998), p. 21.

⁸⁵ Cf. GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 34.

⁸⁶ OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, p. 32.

⁸⁷ C'est en 1922.

⁸⁸ VALÉRY, Paul, *Tel Quel*, « Vie et mort », Paris, Gallimard, 1943, p. 347.

p. 1317]). Le corps est toujours pour Valéry la vraie référence de toute parole, elle rappelle l'homme à ses limites. « *Notre connaissance, à mon sentiment, a pour limite la conscience que nous pouvons avoir de notre être, et peut-être, de notre corps* » (C. 1, p. 1233). Ce qui est important encore, c'est que grâce à des activités perceptives, notre corps est le siège des mécanismes cognitifs.

Ainsi l'idée de P. Valéry s'approche de celle des sémioticiens. Selon Klinkenberg, la sémiotique et la cognition sont étroitement liées, parce que « la structure sémiotique élémentaire reflète exactement notre activité de perception »⁸⁹. Et pour J. Fontanille, « dans l'expérience de la signification, le corps propre est la seule entité commune au moi et au monde ; et, dans la construction de la signification, l'opération de la *semiosis*, le rabattement de l'extéroception sur l'intéroception, grâce à la médiation du corps propre, permet la mise en relation d'un plan de l'expression (d'origine extéroceptive) et d'un plan du contenu (d'origine intéroceptive) »⁹⁰.

Le sens peut ainsi prendre forme à partir de la vision, l'une des activités de la perception. La structure de l'œuvre de Valéry repose aussi dans son ensemble sur ce glissement de sens entre "vision", essence des choses, "langage" et "écriture". Ainsi, l'étude de ce que Valéry donne à voir au regard des personnages, narrateurs, énonciateurs, lecteurs implicites ou réels permet de traiter la manière dont il s'aperçoit de quelque chose et se le figure, en se représentant son propre état de sujet percevant en même temps que l'objet perçu comme corrélat de cet état.

Nous avons essayé de montrer les rapprochements entre la réflexion valéryenne et celle des sémioticiens. Pour ces derniers, comme d'ailleurs pour les phénoménologues, ce qui est important dans la perception, c'est d'abord la découverte du rôle fondamental du corps propre. Pour eux, le corps propre, ou bien le "Soi-corps", si on prend l'expression de J. Fontanille, est fondamentalement ouverture au monde. Mais le Corps-propre, dans son ouverture au monde, est aussi accueil de ce monde. Parce que le sentir émerge de ce monde, sans pour autant que le monde soit sentant comme l'est la chair du "Soi". Maintenant il nous faut savoir comment ils considèrent le problème du monde naturel.

3. Le monde naturel selon la phénoménologie et la sémiotique

⁸⁹ KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, p. 78.

⁹⁰ FONTANILLE, J. (2005), p. 21.

Nous savons qu'à différentes occasions, Greimas a cité Maurice Merleau-Ponty comme l'un des inspirateurs de sa théorie sémiotique. En effet la phénoménologie merleau-pontienne a suggéré à la sémiotique une mise en perspective fondamentalement processuelle du sujet et de l'objet. Mais « l'un des points clés de la phénoménologie de Merleau-Ponty est l'ambiguïté qui s'y trouve maintenue entre le subjectif et l'objectif »⁹¹.

Selon Merleau-Ponty, le monde est "déjà-là", dans sa densité, son évidence, son « monstrueux excédent », son irréductibilité à notre imaginaire, et nos moindres sensations sont déjà perception, sens, résultat d'un projet du sujet⁹². Greimas a repris cette problématique dans *De l'Imperfection* où il note : « l'imperfection apparaît comme un tremplin qui nous projette de l'insignifiance vers le sens »⁹³.

Pour la phénoménologie, le monde est toujours présent avant toute réflexion. C'est une présence incessible. Il faut décrire le monde mais il ne faut pas l'analyser. Et ainsi percevoir n'est pas "juger". Le sujet ne possède pas la loi de constitution du monde. Nous sentons une "faiblesse cognitive" devant le monde et la perception nous permet un accès direct à la vérité, tandis que la philosophie n'est pas le reflet d'une vérité, mais elle essaie de s'y approcher. Nous citons un passage de l'ouvrage *Le visible et l'invisible* dans lequel M. Merleau-Ponty revient sur la tâche de la philosophie :

« Ce sont les choses mêmes, du fond de leur silence, qu [e la philosophie] veut conduire à l'expression. Si le philosophe interroge et donc feint d'ignorer le monde et la vision du monde qui sont opérants et se font continuellement en lui, c'est précisément pour les faire parler, parce qu'il y croit et qu'il attend d'eux toute sa future science. L'interrogation ici n'est pas un commencement de négation, un peut-être mis à la place de l'être. C'est pour la philosophie la seule manière de s'accorder à notre vision de fait, de correspondre à ce qui, en elle, nous donne à penser, aux paradoxes dont elle est faite ; de s'ajuster à ces énigmes figurées, la chose et le monde, dont l'être et la vérité massifs fourmillent de détails impossibles »⁹⁴.

Il semble que dans cette citation de Merleau-Ponty, l'opposition soit entre l'actif et le passif. La dynamique sujet-objet appartient essentiellement à une logique de la *révélation*. C'est-à-dire qu'en philosophie, on attend une révélation de quelque chose qui ne coïncide ni avec le sujet ni avec l'objet. C'est « *les choses mêmes* ».

Merleau-Ponty impose un principe de la réalité dans *Phénoménologie de la perception*. Le monde naturel est là, il est présent mais parfois avec des mystères et des opacités. Merleau-Ponty croit qu'une fois détaché de notre milieu affectif, le corps reste

⁹¹ POZZATO, Maria Pia (1997), « L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique », p. 61.

⁹² Cf. POZZATO, M. P. (1997), p. 61.

⁹³ GREIMAS, A. J. (1987), *De l'imperfection*, p. 99.

⁹⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), pp. 18-19.

capable d'évoquer une « pseudo-présence à travers l'hallucination », et ainsi, on se place en marge du monde. Il affirme :

« Le perçu est et demeure, en dépit de toute éducation critique, en deçà du doute et de la démonstration. Le soleil se lève pour le savant comme pour l'ignorant et nos représentations scientifiques du système solaire restent des on-dit [...]. Le lever du soleil et en général le perçu est "réel", nous le mettons d'emblée au compte du monde [...]. Le perçu pris en entier, avec l'horizon mondial *qui annonce à la fois sa disjonction possible et son remplacement éventuel par une autre perception*, ne nous trompe absolument pas. Il ne saurait y avoir erreur là où il n'y a pas encore vérité, mais réalité, nécessité, mais facticité »⁹⁵.

On voit qu'il différencie nettement l'hallucination de la perception. Par la suite, dans ce même ouvrage, il essaie de vérifier les termes "sensation" et "perception". Il définit la sensation comme la perception "la plus simple"⁹⁶. La sensation est une chose très spéciale, c'est une sorte de "perception fusionnelle" du sujet avec l'objet, elle est entre l'imaginaire et le réel. Il compare les choses à des "forces douces", qui ont besoin de « circonstances favorables » pour émerger :

« La chose, le caillou, le coquillage, disions-nous, n'ont pas le pouvoir d'exister envers et contre tout, ils sont seulement des forces douces qui développent leurs implications à condition que des circonstances favorables soient réunies. Or, si cela est vrai, l'identité à elle-même de la chose, cette sorte d'assiette propre, de repos en elle-même, cette plénitude et cette positivité que nous lui avons reconnues, excèdent déjà l'expérience, sont déjà une interprétation seconde de l'expérience [...]. Peut-être la chose n'a-t-elle aucune puissance propre et intérieure, mais toujours est-il que si elle doit pouvoir se faire reconnaître de nous, si elle ne doit pas disparaître, si nous devons pouvoir parler de choses, c'est à condition que les apparences se comportent comme si elles avaient un principe d'unité intérieure »⁹⁷.

L'idée de Merleau-Ponty s'approche de la théorie de Gestalt. C'est la structuration gestaltique, c'est-à-dire que tout ce dont nous avons l'expérience est nécessairement doté de forme, à savoir doté de sens pour le sujet. Ce "prendre forme", propre à l'objet, mais aussi au sujet, obéit à des règles et à des rythmes différents. De la perception "dure" de la réalité, on arrive à la vision la plus subjective du monde.

Chez Merleau-Ponty, « plus on s'éloigne des systèmes du rêve et de l'hallucination, plus s'affirme, comme effet de sens, l'altérité irréductible du monde et de l'objet par rapport

⁹⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 396.

⁹⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1945). Il note : « Ce qu'on appelle sensation n'est que la plus simple des perceptions ». p. 279.

⁹⁷ MERLEAU-PONTY, M. (1964a), pp. 214-215.

au sujet. Et cette dialectique entre altérité et appartenance [...] est à la base de l'épistémologie de Merleau-Ponty »⁹⁸.

En effet, la phénoménologie de Merleau-Ponty exclut non seulement l'altérité absolue du "Réel" mais aussi la subjectivité absolue de l'"Idée". Ce qui pourrait être la base de la réflexion sémiotique qui détermine une dialectique entre *forme* et *contenu*.

Pour Merleau-Ponty, le contenu « demeure comme une contingence radicale, comme le premier établissement ou la fondation de la connaissance et de l'action, comme la première saisie de l'être et de la valeur dont la connaissance et l'action n'auront jamais fini d'épuiser la richesse concrète et dont elles renouvelleront partout la méthode spontanée »⁹⁹.

De plus, pour lui, c'est le "schéma corporel" avec son organisation spécifique qui a un rôle déterminant en donnant orientation et signification au monde. Ce schéma est compris comme un "moi naturel" dont dépend notre expérience du monde.

Ce qui compte pour lui, c'est la « présence de soi à soi, étant l'existence même, [le Cogito] est antérieur à toute philosophie »¹⁰⁰ ; c'est une « première vue [...] qui] attend d'être reconquise, fixée et explicitée par l'exploration perceptive et par la parole »¹⁰¹. Selon les sémioticiens, c'est autour de ce noyau que se concentre la conception merleau-pontienne du sujet et de son "être au monde". Au cours de la subjectivité, nous trouvons « un projet total ou une logique du monde que les perceptions empiriques déterminent et qu'elles ne sauraient engendrer »¹⁰². Pour Merleau-Ponty, la relation "moi-monde" est une "saisie globale" dans laquelle chaque existence se comprend et comprend les autres. La limite constituée par le monde « déjà depuis toujours là », avant que le sujet ne le saisisse, n'est donc pas une action causale venant du dehors, ni un contact semi-actif avec une réalité étrangère mais un « être en situation », un « investissement »¹⁰³. Pour lui, tout est action, investissement, mouvement, il est vrai que chaque activité est gouvernée par une "prégnance" du monde et il conclut que nous sommes toujours « tous actifs et tous passifs »¹⁰⁴. Par exemple, dans la "communion" entre le sujet et le monde, le sujet devient lui-même un processus, il n'est rien d'autre que « puissance qui co-naît »¹⁰⁵. Ici, dans un certain sens, on se rapproche de la définition sémiotique des passions. Dans *Du sens II*, Greimas note :

⁹⁸ POZZATO, M. P. (1997), p. 66.

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 148.

¹⁰⁰ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 462.

¹⁰¹ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 463.

¹⁰² MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 463.

¹⁰³ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 488.

¹⁰⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 489.

¹⁰⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1945). Il note : « il est une puissance qui co-naît à un certain milieu d'existence ou se synchronise avec lui ». p. 245.

« Le sujet de faire se présente comme un agent, comme un élément actif, cumulant en lui toutes les potentialités du faire ; le sujet d'état, au contraire, apparaît comme un patient, il recueille, passif, toutes les excitations du monde, inscrites dans les objets qui l'environnent »¹⁰⁶.

De plus, chez Merleau-Ponty, il n'y a plus seulement un sujet velléitaire hésitant qui transforme le monde, opposé à un sujet passif qui en subit les sollicitations. Entre l'extrême passivité et l'activité pure, il y aurait beaucoup de degrés intermédiaires de passivité, réceptivité et activité.

En définissant à la suite de Husserl, la réceptivité comme forme minimale de l'activité, Merleau-Ponty nie l'existence d'un moment d'"enregistrement pur" de la réalité. Dans *la structure du comportement*, l'auteur discute le niveau neurophysiologique de la perception et dit que le perçu n'est pas un effet du fonctionnement cérébral, mais en est la signification¹⁰⁷. Selon Merleau-Ponty, certains phénomènes du fonctionnement physiologique ou psychique restent en dehors de l'observation, exactement comme les aspects perspectifs des choses non actualisées par le regard. Mais pour les sémioticiens, « même si le sujet ignore les mécanismes neurophysiologiques ou le refoulé psychique, ils restent sous forme de "loi efficace de sa vie", en orientant le flux des événements psychiques. Dans cette perspective, la différence entre "existence modale" et "compétence modale", telles qu'on les trouve définies chez Greimas, semble se réduire à une différence de degré d'*embrayage* du sujet au cours du processus d'autobservation »¹⁰⁸.

Dans le cadre de la phénoménologie, le concept d'observation, l'un des avatars de la vision, est évidemment très important. En effet le concept de perception est étroitement lié à celui d'observation puisque, pour Merleau-Ponty « percevoir et être conscient sont presque synonymes, au point que disposer de "conscience" signifie essentiellement pouvoir observer »¹⁰⁹.

Par exemple, dans *Phénoménologie de la perception*, le retour du refoulé est défini comme "re-traversée" du corps. Merleau-Ponty explique que les contenus psychiques qui déterminent "le flux" sans se montrer à la conscience sont aussi difficiles à comprendre que les choses que nous ne pouvons pas voir. Toutefois, la conscience impliquée dans la perception n'est pas du même ordre que la pensée objective et donc différentes modalisations de l'actant observateur s'imposent.

¹⁰⁶ GREIMAS, A. J. (1983), *Du sens II*, p. 97.

¹⁰⁷ MERLEAU-PONTY, M. (1942), *La structure du comportement*.

¹⁰⁸ POZZATO, M. P. (1997), p. 74.

¹⁰⁹ POZZATO, M. P. (1997), p. 75.

Selon Merleau-Ponty « percevoir dans le plein sens du monde, qui l'oppose à imaginer, ce n'est pas juger, c'est saisir un sens immanent au sensible avant tout jugement »¹¹⁰.

Nous voyons que lui, il réaffirme que la pensée doit se poser le problème de sa propre genèse et que, ce faisant, elle découvre l'antériorité du monde sensible par rapport aux autres constructions de l'intellect et à l'univers même de la pensée. En effet, le monde sensible est visible et relativement continu, alors que la pensée, qui est invisible et discontinue, ne trouve son unité qu'en s'appuyant sur les structures canoniques du sensible.

Ainsi, les premières phases de la pensée, liées à l'expérience sensible, sont caractérisées comme authentiques. Mais « cette authenticité ne réside pas pour l'auteur dans un contact direct avec la réalité comprise comme chose en soi, mais plutôt dans l'unité, pas encore rompue par les opérations cognitives plus mûres, entre le sujet et lui-même mais aussi entre le sujet et l'objet de valeur »¹¹¹.

Nous voyons donc que le contact de l'homme avec lui-même et avec le monde est depuis le début d'ordre mental et il n'est pas facile de définir ce qu'est le sujet, ce qu'est l'objet, ce qu'est la perception de soi et ce qu'est la perception du monde. Merleau-Ponty lui-même écrit dans son dernier livre, *Le visible et l'invisible* :

« Comme la chose, comme autrui, le vrai luit à travers une expérience émotionnelle et presque charnelle où les "idées", – celles d'autrui et les nôtres, – sont plutôt des traits de sa physionomie et de la nôtre, et sont moins comprises qu'accueillies ou repoussées dans l'amour ou la haine »¹¹².

Dans cette affirmation, l'auteur propose sa conception de l'être humain comme "tout de signification". Dans ses rapports avec lui-même et avec le monde, « le sujet est gouverné par une loi structurale, par un sens thymique-aspectuel (direction, scansion, rythme, affection) qui vient avant toute discrétisation »¹¹³. La pensée qui nous propose des objets purs est une "superstructure tardive" de la conscience.

De plus, Merleau-Ponty oppose le "monde perçu" à l'univers, « qui n'est que ce monde coupé de ses origines constitutives et devenu évident parce qu'on les oublie »¹¹⁴. Pour lui « après tout, le monde est autour du moi, non devant moi »¹¹⁵. Du moment où le monde se présente comme ordonné en un univers, l'objet s'idéalise et le corps propre devient objet parmi les objets. Ensuite Merleau-Ponty explique que la nouveauté de la phénoménologie ne

¹¹⁰ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 44.

¹¹¹ POZZATO, M. P. (1997), p. 76.

¹¹² MERLEAU-PONTY, M. (1964a), p. 29.

¹¹³ POZZATO, M. P. (1997), p. 77.

¹¹⁴ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 51.

¹¹⁵ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), p. 59.

consiste pas à nier la tendance à l'unité et à l'objectivation de l'expérience, mais à la fonder différemment du rationalisme classique :

« Il faudra comprendre comment, d'un seul mouvement l'existence projette autour d'elle des mondes qui me masquent l'objectivité, et l'assigne comme but à la téléologie de la conscience, en détachant ces "mondes" sur le fond d'un unique monde naturel »¹¹⁶.

Nous voyons que, d'une part il parle de l'objectivité et que d'autre part il élabore une théorie de la subjectivité et du discours. L'objectivité et la subjectivité nous mènent de nouveau au problème du corps. Nous avons déjà parlé de la centralité du corps dans l'attribution du sens au monde. L'espace corporel peut transformer en un espace universel. Selon Merleau-Ponty, « espace corporel et espace externe forment un unique système pratique habité par le mouvement ». Il distingue à ce propos, le "*schéma corporel*", qui sert de fond à un espace objectif, et le "*corps phénoménique*", comme mouvement perpétuel, sans réflexion, vers un monde :

« Quand la dactylographe exécute sur le clavier les mouvements nécessaires, ces mouvements sont dirigés par une intention, mais cette intention ne pose pas les touches du clavier comme des emplacements objectifs. Il est vrai, à la lettre, que le sujet qui apprend à dactylographier intègre l'espace du clavier à son espace corporel »¹¹⁷.

On s'aperçoit que pour Merleau-Ponty, le corps phénoménique est essentiellement un espace qui « projette à l'extérieur les significations internes et qui, en tant que tel, est comparable à la poésie et à l'œuvre d'art »¹¹⁸. C'est ainsi que dans la poésie, il y a un lien entre le plan de l'expression et le plan du contenu. Dans la pensée de Merleau-Ponty, corps et poésie deviennent des "modulations de l'existence". Le signe sensible et sa signification ne sont pas séparables. Dans ce processus la perception apparaît en particulier comme un grand dispositif de tissage de significations.

Dans la théorie greimassienne, le monde naturel est « le paraître selon lequel l'univers se présente à l'homme comme un ensemble de qualités sensibles, doté d'une certaine organisation qui le fait parfois désigner "comme le monde du sens commun" »¹¹⁹. Il possède une nature discursive, car il se présente « dans le cadre de la relation sujet/objet »¹²⁰. Il est aussi "signifiant". C'est un lieu où se manifeste de multiples sémiotiques. L'une des manières, c'est la perception du monde.

¹¹⁶ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 340.

¹¹⁷ MERLEAU-PONTY, M. (1945), p. 169.

¹¹⁸ POZZATO, M. P. (1997), pp. 79-80.

¹¹⁹ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), p. 233.

¹²⁰ GREIMAS, A. J., COURTES, J., (1979), p. 233.

Greimas a défini la perception comme « le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification »¹²¹ et il considère que le monde est la source d'où partent les significations et les messages "multiformes" qui, littéralement, nous assaillent « du matin au soir et de l'âge prénatal à la mort », qui nous « atteignent à tout instant et sous toutes les formes »¹²².

Dès lors, il sent la nécessité de rendre compte du fait esthétique en tant que rencontre entre une subjectivité et une réalité sensible. Dans *De l'Imperfection*, il décrit le fait esthétique comme un événement qui survient dans la conscience du sujet et qui rend possible une ouverture sur la plénitude du sens. Dans l'introduction de *Sémiotique des passions*, il passe en revue avec J. Fontanille, l'ensemble du parcours de la sémiotique. Et ils reviennent sur le thème de la perception. Ils font cette observation, comme nous l'avons déjà remarqué : « C'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens »¹²³. Ils considèrent le thème du "sentir" dans la perspective d'une épistémologie de passions.

Nous allons considérer le thème "sentir" dans la vision. C'est la relation du sujet au monde, et parfois au monde sensible. Cette relation s'instaure par les médiations des sensations et des connaissances éprouvées par le corps. Le corps qui se situe au contact immédiat du monde que nous avons devant nous. C'est le corps qui nous donne la certitude immédiate et de nous-mêmes et du monde, ou pour mieux dire, de notre existence dans le monde.

Ainsi le corps percevant est un corps vivant qui a des entrées et des sorties. Il se projette vers le monde et "interojette" le monde dans soi-même. Et grâce aux signes qui permettent de le décrire, le monde a un sens, il nous est intelligible, nous savons nous y orienter, il est notre milieu naturel. L'une des manières de se projeter dans le monde et de l'interjeter est le "voir". Il devient sens à travers le corps percevant qui suppose un processus continu. Puisque le voir est producteur du sens, nous avons le processus de disjonction, avec l'acte de voir, le sujet sera disjoint de lui-même, parce que selon E. Landowski, « fondamentalement, tout acte producteur de sens, et plus spécialement toute énonciation, est en effet disjonction. En énonçant, le sujet parlant se sépare inévitablement sinon de lui-même, du moins de son "produit" – de son propre discours »¹²⁴.

¹²¹ GREIMAS, A. J. (1966), *Sémantique structurale*, p. 8.

¹²² GREIMAS, A. J. (1966), p. 8.

¹²³ FONTAILLE, J., GREIMAS, A. J. (1991), p. 12.

¹²⁴ LANDOWSKI, Eric (1997b), « Le sémioticien et son double », p. 230.

Pour Valéry aussi, nous allons le montrer, tout commence d'abord par l'acte de voir, que l'on peut considérer comme une sorte de "débrayage énonciatif"¹²⁵ qui désigne l'aspect essentiellement disjonctif de l'acte énonciatif.

De plus son fameux axe C. E. M. (Corps – Esprit – Monde) explicite bien la base de tout son raisonnement qui est dans l'exercice du corps, de l'esprit et du monde. Le corps devient le sujet percevant le monde. Selon Paul Valéry, notre perception du monde « *se fait par substitution de choses sues à choses vues et [que] ce savoir contient des pouvoirs virtuels* » (C. XX, p. 712 [C. 2, p. 1193]). Il cherche la perception dans un rapport immédiat avec le monde. Chez Valéry, il y a l'expérience du vécu. Il s'agit d'une phénoménologie particulière qui s'appuie sur le vécu. Il part toujours d'une expérience qui est la sienne. Chez lui, il n'y a pas de conditionnement métaphysique. Il ne vient que des choses observées ou ressenties par lui-même, une forme de "*conceptualisation*", toujours à partir de l'expérience. Et le visible est donné du côté de la pensée ou de l'esprit. La nature de son esprit, selon l'expression propre de Valéry, c'est de « *donner ou de retrouver une valeur purement phénoménale aux choses de la "vie interne"* » (C. XIX, p. 649).

La manière utilisée pour sa quête consiste donc à observer les choses du monde telles qu'elles sont par le moyen de « *ses pures observations sur les choses et en soi-même* »¹²⁶ : "Dégager" tout ce qui vient de l'extérieur en "faisant ressortir" ce qui est profond, réel et vrai. Telle nous apparaît la perception phénoménologique et sémiotique valéryenne.

Orientée par une préoccupation particulière – les réflexions de Valéry sur le regard et la vision –, et en suivant un axe de recherche qui nous semble privilégié, nous essaierons d'esquisser une étude de la formation et de la structure de son univers mental. Un univers mental qu'il a essayé de construire par sa vision.

¹²⁵ Sur le problème de "brayage" (embrayage/débrayage), nous reviendrons dans la deuxième partie.

¹²⁶ VALÉRY, P. (1960), *Monsieur Teste*, p. 12.

II. Épistémologie et méthodologie de la vision chez Valéry

1. Une étude théorique de la vision

Il n'est pas très facile de caractériser une épistémologie de la vision chez Valéry. Mais on peut créer tout de même une épistémologie selon les critères de la phénoménologie et de la sémiotique, car comme nous l'avons vu la pensée de Valéry glisse entre les deux courants. Commençons par les définitions.

Qu'est-ce que c'est la vision ? À quoi sert-elle ? Si ces questions sont simples, les réponses ne le sont pas forcément, surtout chez Valéry, car les fonctions visuelles sont très variées et jouent des rôles très importants dans ses rapports avec réel. Le développement de la vision, chez Valéry soulève un certain nombre de problèmes du point de vue génétique, mais aussi du point de vue des mécanismes de la vision elle-même.

Nous savons que la vision est la rencontre comme un carrefour, de tous les aspects de l'être. Mais ce « *voir pluriel* », soumis aux points de vue, aux faits d'intersection et de rencontres des "*voir*", est dans une situation non de multitude, mais de finitude. Sur ce point, la finitude valéryenne a la capacité d'arracher tout ce qui est possible. Les points de vue que Valéry fait siens se définissent souvent par opposition à d'autres manières de voir et de penser, car le discours valéryen se développe à partir d'une multiplicité d'univers de croire et de savoir. L'auteur des *Cahiers* multiplie les *manières de voir* à partir desquelles il éclaire les

circonstances et les limitations mutuelles du connaître et de l'être. Comme nous l'avons déjà dit, le système valéryen est une méthode de pensée, une démarche. Bien que lui-même, il pense autrement : « *Je ne fais pas de "Système" – Mon système – c'est moi.* » (1942, C. XXVI, p. 438 [C. I, p. 208])

La vision apparaît dans les textes de Valéry comme porteuse d'effets de sens très particuliers, qui sont assez difficiles à déterminer. Pouvoir parler de la vision, c'est parler entre "connaître" et "voir". Le "paraître" minimal de l'"être". Ce qui est l'affaire de la sémiotique. Elle est tenue pour sa part « d'en saisir le "paraître" et de se constituer un discours épistémologique qui formulerait de telles préconditions, comme autant de simulacres explicatifs »¹²⁷. En effet, il est à signaler que la façon dont Valéry envisage le fonctionnement des processus de la vision témoigne d'une tentative d'analyse et de description essentiellement structurale. Elle préfigure un questionnement que la sémiotique, d'orientation linguistique ou littéraire, va formuler et approfondir dans la deuxième moitié du XX^{ème} siècle.

En ce qui concerne notre analyse de la vision, c'est d'abord en interrogeant les dictionnaires, surtout le *Petit Robert*, considérés comme un discours sur l'usage d'une culture donnée, que nous commençons à recueillir les premières informations sur la manière dont fonctionnent les différents avatars de la notion de "vision".

Le *Petit Robert* que nous avons consulté, présente la "vision" sous la forme de deux segments définitionnels:

1. "Perception du monde extérieur par les organes de la vue, c'est un mécanisme physiologique par lequel les stimulus lumineux donnent naissance à des sensations." Selon le *Traité du signe visuel* aussi, la vision est « l'ensemble des mécanismes qui établissent des liens entre des groupes de points, qui dégagent leurs rapports et leurs caractéristiques. L'image n'acquiert une signification que lorsqu'elle est structurée »¹²⁸.

2. "Représentation conçue comme d'origine surnaturelle ; chose surnaturelle qui apparaît aux yeux ou à l'esprit."

Le premier de ces segments suppose une réalité extérieure physique, d'une part la "perception" et d'autre part "le mécanisme physiologique". En ce qui concerne la perception, elle est "une fonction par laquelle l'esprit se représente les objets, acte par lequel s'exerce cette fonction" ou bien c'est la "prise de connaissance, sensation, intuition".

Comme nous avons déjà dit dans la section précédente, la perception est une possibilité de connaissance. Comment? La perception est, en effet, ce qui nous donne accès à

¹²⁷ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), pp. 15-16.

¹²⁸ EDELINE, Francis et al. (Groupe μ) (1992), *Traité du signe visuel*, p. 32.

quelque chose. C'est-à-dire l'action de recevoir par l'organe de la vue ou par l'esprit, des sensations de tout genre. C'est toute opération ou représentation intellectuelle dans l'esprit.

Selon Valéry, chaque perception, chaque idée nouvelle implique une lutte contre le chaos des impressions multiples qui ne cessent d'assaillir nos sens, un "tri", une classification, une assimilation de ces éléments disparates dans la structure de plus en plus intégrée de notre expérience mentale. La connaissance, écrit Valéry, « *c'est une organisation qui se poursuit, se maintient, se noue, converge, au milieu des circonstances mouvantes qui sont pensée et sensation* »¹²⁹. Pour lui, nos perceptions sont non seulement imparfaites ; elles sont aussi tout à fait relatives. Rien ne pourrait être plus éloigné de sa pensée que la théorie étroitement anthropocentrique selon laquelle le monde que nous voyons, entendons et palpons avec nos cinq ou six sens principaux serait la seule, l'ultime "réalité". « [...] *on peut penser, écrit-il, que d'autres sens, tout différents, donneraient des idées tout autres* » (C. XXVII, p. 340). Des idées tout autres : c'est-à-dire d'abord des perceptions tout autres, et, par extension, une vision du monde et de la "réalité" entièrement différente.

Valéry a été extrêmement frappé par l'accent nouveau que la science moderne a mis sur cette question en insistant sur les rapports très intimes entre les phénomènes que nous observons et nos moyens d'observation : « *Il y a ceci de très neuf dans la science récente – que les conditions de l'observation s'introduisent de plus en plus dans l'énoncé même des relations (qui jadis avaient une apparence objective complète – et absolue).* » (C. XIX, p. 401)

Le premier développement qui ait commencé à ébranler cette conviction a été la théorie de la relativité, qui a montré la nécessité d'« *introduire l'observateur dans l'expression de l'observation* » (C. VIII, p. 443). Selon Valéry, la perception n'est jamais un simple rapport entre l'esprit et un objet présent, puisque nous mêlons toujours aux données actuelles de nos sens, « *mille expériences acquises* », qui seules nous permettent de comprendre ces données :

« *La perception est due à la combinaison de la sensation avec la valeur de veille ou de présence. L'élément signe est par là tiré de la sensation brute et devient élément d'une véritable construction relative au passé, au futur, au possible.* » (C. XII, p. 724)

C'est ce que Valéry veut dire lorsqu'il affirme : « *La vue proprement dite n'est pas instantanée. Ce que nous voyons enfin est le résultat d'une organisation bien autre qu'optique* »¹³⁰.

Ainsi l'idée de Valéry, s'approche de celle de Merleau-Ponty qui trouve, dans l'étude de la perception, la sensation. C'est une manière d'affecter et d'éprouver un « état par soi-

¹²⁹ VALÉRY, P. (1960), p. 820.

¹³⁰ VALÉRY, P. (1960), p. 901.

même » en percevant quelque chose. En réalité, « on cesse du monde objectif ». La perception élémentaire est déjà chargée d'un sens. « Toute perception est perception de quelque chose »¹³¹ souligne Merleau-Ponty. Elle est donc un mode de relation entre le sujet et le monde. Merleau-Ponty souligne fréquemment le paradoxe de la perception. Il se plonge « dans la "texture" de la vision, dans l' "entrelacs", dans l' "intersection", dans l' "empiètement", dans l' "immanence" du perçu et de celui qui perçoit, dans l' "ensevelissement" du sujet voyant au sein des objets visibles, il cherche assidûment le seuil, la coupure originaire et nécessaire qui instaure nos perceptions comme des possibilités de la connaissance »¹³². À partir de cette étape, on peut arriver au "savoir". Mais pour arriver au "savoir", il faut passer par une modalité fondatrice qui est le /croire/. Le sujet voyant doit croire l'objet "vu".

La question du *croire* et donc de la *véridiction* est au centre de la réflexion sémiotique. Le contrat de véridiction nécessite l'existence d'un acte de croire. Le croire « est indissociable de l'existence d'un univers sémantisé, modalisé et valorisé, autrement dit, doté de sens pour l'homme »¹³³. Pour J. Fontanille, le *croire* est « une des séquences d'un complexe discursif comprenant aussi le *connaître* et le *savoir* : connaître + savoir + croire »¹³⁴. Et les deux univers de "croire" et de "savoir" relèvent d'un seul et même univers cognitif. Ce qui est intéressant, c'est que Valéry aussi examine le mécanisme du *croire* et il lie le "croire" au "comprendre". Mais comment ?

La source de la vision, c'est d'abord l'œil. Il est le capteur des informations visuelles. Léonard de Vinci écrivait : « l'œil, appelé fenêtre de l'âme, est la principale voie par où notre intellect peut apprécier pleinement et magnifiquement l'œuvre infinie de la nature »¹³⁵. Et selon Lamartine, « l'œil n'a pas de langage et pourtant le langage *peint, dépeint* ; c'est donc parce que la parole *voit et fait voir*, au moyen de quelque chose qui n'appartient pas en propre à la vision – elle a *les mots*, alors que la vue n'a qu'*un regard* »¹³⁶.

Source de la vision, l'œil est l'organe essentiel de la phénoménologie et ainsi la source de notre connaissance du réel. Selon Ouellet, « l'Ego est l'œil magique à l'intérieur de notre œil physique, qui rapporte tout ce que nous voyons à notre existence de sujet pensant et percevant. L'univers est *ego-centrique*, et notre pensée, à l'instar de notre activité perceptive,

¹³¹ MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), p. 10 et p. 83.

¹³² BERTRAND, D. (2000), p. 87.

¹³³ GENINASCA, Jacques (1997), *La parole littéraire*, p. 31.

¹³⁴ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. (1998), p. 197.

¹³⁵ (Léonard de Vinci (1942), *Les carnets*, tome II, trad. par L. Servicen, Paris, Gallimard, p. 189), cité par OUELLET, P. (2000), p. 25.

¹³⁶ OUELLET, P. (2000), p.26.

est fondamentalement *égotiste*, dirait Stendhal, dont le "grand miroir promené le long des chemins", fondement de l'esthétique réaliste et naturaliste, n'est autre que notre propre œil, où c'est un "je" qui se reflète, jusque dans les réfractions les plus hallucinantes, les plus illusionnistes du monde extérieur »¹³⁷.

L'œil voit d'un seul regard. Et le "regard", présent d'abord comme un simple instrument de sa vue, devient lui-même « le délégué actif du sujet, il "avance", il "se retire", il se place, dans une position d'accueil, hors du sujet somatique. Qu'est-ce à dire sinon que la saisie esthétique apparaît comme un vouloir réciproque de conjonction, comme une rencontre, à mi-chemin, du sujet et de l'objet, tendant l'un vers l'autre »¹³⁸. Valéry aussi note à propos du regard :

« L'analyse du regard de l'œil suffit à préciser la notion d'attention. Ce regard est un acte de l'œil, – une modification pour mieux voir – ; ne voir que... ; voir suivant une loi – accommodations, mouvements de l'œil, sensibilité rétin[ienne] s'y emploient ». (C. 2, p. 264)

Il semble que pour lui, regarder, c'est une extéroceptivité pure, tandis que Valéry fait éclater le point de vue qu'il incarne sur le monde et sur lui-même, d'où naissent les traces plus ou moins éparses de sa subjectivité. Ces traces nous obligent à de nombreuses contorsions du regard et de l'esprit pour reconstituer l'unité d'un sujet à travers ses différents actes cognitifs et perceptifs. Et chez lui, nous voyons des modes d'inscription de la subjectivité dans des configurations sensibles particulières, où se manifestent de nouvelles façons de voir qui sont révélatrices de la pensée de l'auteur.

Valéry montre bien le regard sur les choses. Il recrée l'expérience chez le lecteur en la représentant ou en la suscitant. Il vise moins les objets ou les états de choses proprement dits que le regard que nous posons sur eux, les « *manières de voir* », dit Valéry, qui nous informent davantage sur notre propre activité perceptive que sur les objets visés.

Ainsi, nous constatons que pour Valéry, la procédure fondatrice de la vision repose bien sûr sur la médiation du corps percevant. Tout se passe comme si c'est un autre œil qui s'élève soudain pour voir les choses, mais autrement. Le corps humain joue, lors de la perception, « le rôle d'instance de médiation, c'est-à-dire d'un lieu de transaction entre l'extéro- et l'intéroceptif, instaurant un espace sémiotique tensif mais homogène, c'est la chair vive, la proprioceptivité "sauvage" qui se manifeste et réclame ses droits en tant que "sentir" global. Ce n'est plus le monde naturel qui vient vers le sujet, mais le sujet qui se proclame

¹³⁷ OUELLET, P. (2000), p. 11.

¹³⁸ GREIMAS, A. J. (1987), pp. 27-28.

maître du monde, son signifié, et le réorganise figurativement à sa façon. Le monde dit naturel, celui du sens commun, devient alors le monde pour l'homme, un monde qu'on pourrait dire *humain* »¹³⁹.

De plus, nous savons que pour qu'on puisse parler de la sémiotique, il nous faut deux plans, celui de l'expression et celui du contenu, segmentés suivant des règles qui varient avec chaque sémiotique particulière, et que ces plans soient en correspondance. On peut dire que dans une sémiotique de la vision, l'expression est un stimulus visuel, et le contenu sera l'univers sémantique et cognitif. Tout sens résulte de la relation de vision qui met en rapport un sujet sensible et un objet sensible. À partir de là, l'investissement sémantique serait un moment d'unité entre les effets tensifs qui circulent à l'intérieur du champ de présence. Ces effets tensifs proviennent certes de l'objet, mais aussi de la mémoire du sujet : ce qu'il sait et ce qu'il attend de cet objet. Ces tensions sont en rapport de force avec celles de l'objet, lesquelles sont présentes à l'intérieur du champ de la vision, et actualisées par le regard du sujet.

Mais une question se pose. La vision est-elle de l'"être" du sujet ou de son "faire" ? En effet, "faire" comporte un "être" qui est sa compétence. Le sujet affecté par la vision est-il un sujet modalisé selon l'"être", c'est-à-dire est-il un sujet d'état ? Ou est-il responsable d'un "faire" ?

Sémantiquement, selon les définitions de la vision, la vision est de l'ordre du "faire". Elle est acte, projection, saisie des différences, transformation, identification. La leçon étymologique est cependant plus ambiguë : le latin « *visio* » désigne à la fois l'action de voir et ce qui se présente à la vue. La difficulté est de penser la réciprocité et l'entrecroisement des parcours signifiants. Le sujet de la vision pénètre le monde (il se définit comme faire) et en même temps il est affecté par lui (il se définit comme état). Il faut donc articuler ces deux parcours intriqués, et justement les textes de Valéry se chargent de les désintriquer et de montrer, selon des tempo variés, la sémiotique des états de la vision et celle des faire intervenants, par exemple, la vision absorbante chez Teste ou bien la contemplation chez Valéry poète.

Ainsi, en sémiotique, par l'action de voir, le sujet d'état se transforme en sujet de faire. « Quand voir, c'est faire »¹⁴⁰, comme dit E. Landowski, « c'est déjà faire beaucoup, peut-être l'essentiel, que de lever les yeux sur autrui et corrélativement, un simulacre d'embrayage a lieu, qui vient bouleverser une situation initiale discursivement débrayée. Une communication

¹³⁹ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 18.

¹⁴⁰ LANDOWSKI, E. (1997a), *Présences de l'autre*, p. 157.

intersubjective s'amorce »¹⁴¹. Et sur le plan de l'énonciation, en voyant, nous modifions le regard que nous portons sur ce qui nous est donné à voir. La présence du sujet de l'énonciation, celle de l'observateur, a pour effet de modifier les états du sujet de l'énoncé, de l'objet, il suffit de le regarder pour qu'aussitôt il se transforme et, en l'occurrence, pour qu'il se transforme en un sujet qui, à son tour, nous regarde et nous interpelle. C'est ainsi qu'on peut parler de la relation minimale constitutive du voir. Quelles sont les relations minimales constitutives du voir ? Ce sont les différentes spécifications modales : /vouloir, devoir, savoir, pouvoir/ voir. La mise en jeu de ces modalisations a un rapport avec les actants qui sont désignés comme celui qui "voit" et celui ou ce qui "est vu". Cela crée des « conditions de visibilité » qui sont très nombreuses. Par exemple, E. Landowski considère des « conditions de visibilité », les dispositifs d'éclairage qui permettent de voir et les procédures de captation qui « garantissent d'être vu ». Ce sont quelques motifs particuliers sur le plan figuratif, celui qui occupe la position de l'observateur. Cette remarque est notée aussi chez Valéry. Pour lui, « *la première perception est, avant toutes choses, celle de lumière et de Voir. Celle d'un commencement, d'un fait qui est le possible apparu comme fait.* » (C. 2, p. 199)

Sémiotiquement, on peut dire que la vision est une sorte d'énonciation, c'est une activité perceptive, dans laquelle il y a la cognition, la véridiction et la figurativité. Sur ce point, nous constatons que pour Valéry, les champs de la vision et les champs de présence se transforment en champs de signification que nous allons étudier au fur et à mesure.

Il faut encore signaler que chez Valéry, la vision n'est pas seulement extérieure, mais elle devient aussi l'image mentale et la vision intérieure, comme rêve, chimère, songe, etc. Pour lui, « *la plupart des gens [...] voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux* »¹⁴². Et par sa propre vision, il crée ses poèmes. Ce qui est justement l'affaire de la littérature. Comme le note Pierre Ouellet : « Ni pur art ni simple savoir, la littérature est *idées* métissées d'*affects*, connaissances croisées avec des sensations, de l'*épistémè* mariée à de l'*esthésie*, sans possible divorce entre concept et percept, unis pour le meilleur et pour le pire dans ce qu'on peut appeler, avec les psychologues de la cognition, une *imagerie* ou une *image mentale* – percept élevé au rang de concept, ou plutôt, concept ancré dans le terreau du percept »¹⁴³.

Omniprésence, omnipotence de la vue : le verbe "voir", les substantifs "yeux", "regard", "vision" reviennent obstinément chez Valéry et dans ses textes, il y a différents verbes de perception visuelle comme *regarder, apercevoir, observer, contempler, fixer, rêver,*

¹⁴¹ LANDOWSKI, E. (1997a), p. 160.

¹⁴² VALÉRY, P. (1960), *Variété*, « Théorie poétique et esthétique », p. 1165.

¹⁴³ OUELLET, P. (2000), pp. 8-9.

songer, etc. qui « reposent sur une mensuration des actes perceptifs d'ordre phénoménologique, c'est-à-dire sur des opérations de quantification portant à la fois sur l'objet perçu, l'acte percevant et l'espace-temps qui les comprend et les sépare »¹⁴⁴. Cela donne des valeurs modales et aspectuelles à ces différents verbes. Et ils engendrent des effets de sens différents.

Si on parcourt l'ensemble de l'œuvre de Valéry, il met en évidence plusieurs notions qui, à notre avis, restent indispensables pour une étude de la vision qui montrent bien ces mesures quantitatives et qualitatives de son expérience perceptive réelle ou imaginaire.

Il nous paraît donc utile de faire un bilan terminologique pour la description de l'univers visuel en général et de l'univers visuel propre à notre auteur pour voir les expressions idiomatiques qui renvoient à son domaine visuel, comme « *Boire des yeux* », « *l'œil spirituel* », « *l'œil contemplateur* », « *Mon œil boit* », « *regard étrange* », etc. Le bilan constitue en quelque sorte la contribution de la réflexion épistémologique à la méthodologie.

2. L'univers "sociolectal" de la vision

Comme nous l'avons vu selon les dictionnaires, la vision est « l'action de voir ce qui se présente à la vue », ou encore « l'action de concevoir ». L'action de voir fait appel à la fonction essentielle qui est assurée par le sens de la vue. C'est donc « l'ensemble des processus physiologiques par lesquels se produisent les excitations lumineuses et les sensations de divers ordres qui en résultent ». Et nous avons vu que la vision, c'est d'abord la perception du monde extérieur par les organes de la vue. Ensuite c'est l'« action de se présenter en esprit ». Et elle peut aussi être imagination mentale et peut avoir des synonymes comme la vue, l'appréhension, la représentation, la conception, l'évocation, l'intuition, le spectre, le fantôme, le rêve, le chimère, etc.

La vision englobe un certain nombre de verbes comme voir, regarder, apercevoir, observer, contempler, etc. qui montrent, tous, des actes perceptifs, comme nous l'avons déjà dit, de nature phénoménologique dans lesquels l'objet perçu et le sujet percevant sont très importants. La vision, en sémiotique, c'est un acte perceptif, une sorte d'énonciation. Et pour laquelle, il ne faut pas négliger le rôle de l'espace et du temps qui comprend et sépare le sujet et l'objet. Il faut ajouter encore que la situation joue un rôle très important dans la perception et dans la vision. En effet les situations de vision représentées par les différents verbes de

¹⁴⁴ OUELLET, P. (2000), pp. 110-111.

perception dans une langue naturelle donnée constituent un domaine empirique privilégié pour l'élucidation du rôle que joue la vision dans la catégorisation des "états de choses" et des "états d'âme". Empirique, parce qu'il représente une certaine mesure ou une certaine quantité d'espace et de temps qui constitue le support et l'étendue de l'objet et de l'acte perceptif. Par exemple il faut différencier le verbe "contempler" de celui de "fixer" parce que « la base des dimensions spatiales de l'objet perçu [sont] plus grandes dans le premier que dans le deuxième ». Ou bien, il y a une différence entre "observer" et "apercevoir". Cette différence vient de « l'étendue temporelle de l'acte percevant, plus courte dans le second que dans le premier »¹⁴⁵. On peut employer le verbe fixer pour « un objet unique, individué, précis, qui a une limitation identifiable dans l'espace » alors que le verbe contempler emploie pour les objets qui ont une étendue illimitée ou un ensemble d'objets, ce que nous voyons plus tard chez Valéry. « Je contemple la voûte étoilée », mais « Je fixe une étoile dans le ciel »¹⁴⁶. Un autre exemple, c'est la différence entre "apercevoir" et "observer". On peut "observer" un objet pendant de très longues heures, mais "apercevoir" ne dure qu'une fraction de seconde.

Avec ces exemples, nous constatons que non seulement il s'agit de la « grandeur extensive » de l'objet ou de l'acte perceptif mais aussi de la grandeur spatio-temporelle qui constitue « la condition de l'appréhension du phénomène que ces concepts lexicalisés décrivent »¹⁴⁷.

Ainsi l'utilisation de ces verbes change selon la situation donnée. Ce qui constitue l'univers de la vision d'une culture donnée. Cet univers, selon Greimas et Fontanille, se traduit en partie « dans le lexique de la langue qui domine dans cette culture, des micro-univers sociolectaux qui caractérisent les discours sociaux »¹⁴⁸.

L'univers de la vision commence tout simplement par voir. Il est un acte unique de perception d'objets ou d'aspects appréhendés dans leur globalité. Par l'action de voir, on se rend présent dans le monde :

- Voir

Les dictionnaires nous rappellent que "voir", c'est l'action de percevoir par la vue, d'être témoin de quelque chose, de remarquer, ou de constater un fait. "Voir", ne peut être seulement par la rétine et les yeux, mais peut se caractériser par la pensée, par l'imagination,

¹⁴⁵ OUELLET, P. (2000), p. 111.

¹⁴⁶ Cf. OUELLET, P. (2000), p. 111.

¹⁴⁷ OUELLET, P. (2000), p. 113.

¹⁴⁸ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 96.

par la passion, par les sentiments, par le jugement. C'est le fait d'examiner, de déterminer, ou encore de prendre garde à quelque chose. Selon Ouellet, voir « a en effet tendance à caractériser un acte unique et indivis de perception d'objets ou d'aspects appréhendés dans leur globalité – ce que confirme entre autres l'usage de l'expression *je vois* pour dire *je constate* ou *je comprends*, acte singulier et ponctuel portant sur un ensemble plus ou moins défini d'entités elles-mêmes indéfinies »¹⁴⁹.

Pour bien décrire l'acte de "voir", il faut que le personnage voyant soit placé dans un milieu favorisant son penchant à l'observation, c'est-à-dire le lieu ouvert ou le lieu qui est transparent à la vue. De ce fait, il existe deux manières de voir qui sont la manière passive et active de la vue.

a) La manière passive de voir : c'est la façon de percevoir au moyen de l'œil par l'image que cet objet produit sur la rétine et que les nerfs optiques transmettent au cerveau. C'est lorsqu'on est témoin d'un fait, d'un état de fait, d'un événement ou d'une action. En sémiotique, cette manière de voir passivement, c'est une sorte de débrayage, c'est-à-dire que "voir", en tant qu'un acte d'énonciation, ou bien comme une instance d'énonciation, rompt et disjoint avec les conditions premières d'énonciation, le sujet percevant est détaché de lui-même, de son imagination, de sa pensée. Il est passivement témoin d'un fait, sans intérêt, le regard n'est pas attiré.

b) La manière active avec la participation active de l'esprit : c'est le moment où le regard est attiré par une tension active puisque le sujet percevant regarde avec beaucoup plus d'attention. C'est aussi lorsqu'on rend visite à quelqu'un, l'on examine un objet, l'on consulte, l'on aperçoit à distance un objet, un fait ou une image. En sémiotique, c'est plutôt l'embrayage, c'est le retour à l'énonciation. Ici, l'acte de voir, en tant qu'acte d'énonciation, rejoint les conditions premières.

Ainsi, la description de "voir" est un fait qui est souvent pris en charge par un acteur doué de la possibilité de voir, d'observer, d'examiner, de rêver, etc. Ce qui ne va pas sans rejaillir sur le choix des qualifications du voyeur ou du visionnaire, d'une part pour ce qui concerne l'observation de l'image, du rêve, et d'autre part sur les motivations de ses vues ou de sa vision à savoir la curiosité, l'idolâtrie ou la passion. Il est à signaler que dans le domaine de la voyance et de l'occultisme, ce sont les modalités de "savoir voir" ou "pouvoir voir" qui sont au premier rang. Il s'agit des "anticipations" dans la vision ou plutôt la perception visuelle. Et dans tous ces domaines, la sensation et le réel qui lui correspondent dans l'objet ont non seulement "une grandeur extensive", mais aussi "une grandeur intensive" qui confère

¹⁴⁹ OUELLET, P. (2000), p. 117.

une certaine "intensité" à l'acte et renvoie à une certaine affectation du sujet qui dépend lui-même de la grandeur extensive de l'acte de perception.

Ce qui est confirmé par Valéry. Pour lui, de même que l'on apprend à "marcher", de même l'on apprend à "voir". "Voir", à *priori*, c'est un acte qui n'a pas besoin de la pensée. Il suffit de voir. Voir, c'est non seulement le rapport entre le voyant et le visible, l'être dans la relation du réel et de l'imaginaire, mais aussi, chez Valéry, son originalité est fondée sur l'élargissement de la vision par rapport aux autres : « *Voir ce que tout le monde peut voir et ne voit pas.* » (C. IV, p. 356 [C. 2, p. 1366])

Pour Valéry, "voir", c'est le moyen de s'approcher du monde dans lequel le corps peut introduire le monde intellectuel dans le champ phénoménal. "Voir" est encore un accès de l'intelligence à travers la sensibilité. Le visible est donné du côté de la pensée ou de l'esprit. Comme nous l'avons dit dans le chapitre précédent, le fait est que notre perception du monde « *se fait par substitution de choses sues à choses vues et [que] ce savoir contient des pouvoirs virtuels* » (C. XX, p. 712 [C. 1, p. 1193]). Dans la phénoménologie, la position du sujet épistémique est aussi constituée par cette expérience, en conséquence le savoir pratique provient du pouvoir de l'esprit. Et nous voyons que, pour Valéry, les modalités qui sont liées au verbe "voir" sont "pouvoir" et "savoir".

En sémiotique, Pierre Ouellet a bien analysé le verbe "voir" en le comparant avec le verbe "regarder". Il note : « l'intransitivité possible de *voir* laisse l'objet de la vision indéterminé : on peut *voir* sans préciser ce qu'on voit. En fait, *voir* nous montre l'acte de perception comme opposé à une non-perception : on peut dire « maintenant je vois » ou « enfin, je vois », mais difficilement « maintenant, je regarde », « enfin, je regarde – du moins hors d'un contexte particulier. Ce qui laisse supposer qu'avant l'acte de voir, il y a eu obstacle ou difficulté d'accès à la vision ou à l'objet de la vision. Dès lors, le verbe voir, malgré son apparente neutralité, peut être logé du côté des situations perceptives qui entraînent une difficulté d'accès à l'objet »¹⁵⁰. Ainsi, dans le verbe "voir", ce qui compte plutôt, c'est la modalité de "pouvoir", c'est-à-dire le verbe voir est lié à la visibilité de l'objet. Est-ce la même chose pour le verbe "regarder" ?

- Regarder

Selon les définitions de dictionnaire, c'est l'action de considérer un objet par l'attention. Le verbe "regarder" caractérise le plus souvent « un acte global de perception plus

¹⁵⁰ OUELLET, P. (2000), p. 120.

ou moins persistant d'un objet appréhendé dans son unicité ou son individualité – ce que confirme, entre autres, l'usage illocutoire de l'impératif *regarde !* pour attirer l'attention plus ou moins prolongée de l'interlocuteur sur un objet particulier »¹⁵¹.

Le verbe regarder a pour complémentaire, du côté de l'objet les verbes montrer et se montrer. On prend les exemples de P. Ouellet, on dit : « Je vois ce qui apparaît à l'horizon » mais « Je regarde ce qu'on me montre ou me met sous les yeux ». Ainsi l'orientation perceptive des deux verbes regarder et voir devient opposée. Par exemple : « Je vois venir ou arriver quelqu'un » et « Je le regarde partir ». "Voir" prend « sa source dans du non-vu ou du non-visible qui bientôt apparaît (vient, arrive), tandis que regarder prend racine dans du déjà visible qui peut éventuellement disparaître (partir) »¹⁵². Cela confirme bien l'association du verbe "voir" à la modalité du "pouvoir" et le verbe "regarder" à la modalité de "vouloir". Par conséquent, le verbe "regarder" dépend plutôt de l'« intentionnalité du sujet ». Quand on dit « Je ne le vois pas », c'est parce qu'il y a un obstacle physique qui empêche la vision, cet obstacle pourrait être mental, dans le cas où « Je ne le vois pas » signifie « je ne le comprends pas ». Mais lorsqu'on dit : « Je ne le regarde pas », aucun obstacle n'est présumé entre l'objet et le sujet, c'est le sujet qui n'a pas l'intention de se lancer dans un acte perceptif.

Nous allons voir que chez Valéry, c'est l'intentionnalité de l'auteur qui le pousse à regarder, à examiner et à observer les choses. Cette intentionnalité, c'est la visée, voire l'attention dirigée de Valéry vers le monde qui donne naissance d'abord à des percepts puis à des concepts. Dans les sections suivantes, on va voir qu'il projette dans le champ visuel ses propres structures intentionnelles qui auront l'effet non seulement sur l'objet perçu mais aussi sur l'acte de la vision. Cette intentionnalité donne un certain sens à l'acte de la vision et elle produit en lui (Valéry) les effets cognitifs et affectifs. Il note :

« [Dans le regard], la direction est essentielle, avec le degré ou la puissance de la sensibilité.

Le regard est en somme une opération – dans un système de variables – réciproque d'une étendue – par laquelle une direction et un groupe de déplacements deviennent fonction d'une inégalité, donnée dans le champ ϕ [l'aspect "physique", sensoriel de la pensée] ou excitée dans le temps ψ [l'aspect "psychique" de la pensée]. » (C. 2, p. 272)

C'est ce que affirme P. Ouellet en disant : « la notion d'intentionnalité, appliquée aux actes de perception, de même que les modalités qui en découlent, ne sont pas sans relation

¹⁵¹ OUELLET, P. (2000), p. 117.

¹⁵² OUELLET, P. (2000), p. 121.

avec l'organisation spatio-temporelle d'une expérience perceptive et des mesures ou des grandeurs relatives qui la structurent »¹⁵³.

En effet, l'"intentionnalité", au sens phénoménologique du terme, désigne l'action de "tendre vers", "viser", l'action d'approcher quelque chose pour éventuellement s'en saisir. « C'est la structure de tout acte de conscience, qui a son modèle dans la sensorimotricité, les actes moteurs guidés par une visée, pour ne pas dire une vision, bref un acte de perception ou de saisie anticipée »¹⁵⁴. Ce qui est en rapport avec l'"*espace tensif*", grande innovation dans les structures élémentaires de la signification théorisée par J. Fontanille et Cl. Zilberberg. Il est en rapport avec l'activité perceptivo-énonciative. La sémiotique tensive présuppose « un observateur sensible [qui] est installé au cœur de la catégorisation, comme le lieu même des corrélations entre gradients sémantiques » et que « le corps propre du sujet sentant [entre extéro et intéroceptivité] est le lieu où se font et se ressentent [c]es corrélations entre valences perceptives ([dans leur] intensité et [leur] extensité) »¹⁵⁵.

Ainsi, l'intentionnalité présuppose l'existence phorique du sujet percevant qui sait observer.

- Observer

C'est « porter attention sur quelque chose », mais aussi surveiller ou considérer avec attention et avec application un fait. C'est examiner avec beaucoup d'attention une situation ou un objet pour tirer une conclusion à la fin. Selon les dictionnaires, le verbe observer peut englober un certain nombre de verbes comme considérer, contempler, examiner, fixer, viser, etc. car dans l'observation, on aperçoit un objet pendant de très longues heures.

Et observateur est celui qui observe, qui considère, examine, etc. Mais comment l'observateur construit le sens ? Ou bien il est un sujet cognitiviste qui fera appel aux opérations « psycho-cognitivistes » d'un sujet humain réel, ou bien il est un sujet sémiotique qui, en interrogeant l'immanence du discours, tentera d'établir le simulacre des opérations de l'énonciataire idéal. Selon J. Fontanille, l'observateur, en tant qu'un sujet qui construit et assume la signification de ce qu'il observe, est un « pur actant sémiotique »¹⁵⁶.

L'observation valéryenne apparaît par excellence dans « L'Homme et la coquille », véritable bréviaire de la pensée artistique et ontologique de Valéry. Comme le signale J.- Cl.

¹⁵³ OUELLET, P. (2000), p. 121.

¹⁵⁴ OUELLET, P. (2000), p. 134.

¹⁵⁵ (FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1996), *Valence/Valeur*, Limoges, PULIM, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », n°46-47, p. 8), cité par OUELLET, P. (2000), p. 137.

¹⁵⁶ Cf. FONTANILLE, J. (1989), *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, préface.

Coquet, « il y a une correspondance réciproque entre le sujet observateur et l'objet observé, entre le discours de vérité tenu et la réalité circonscrite »¹⁵⁷. C'est la coquille qui attire l'attention du sujet percevant qui est l'homme qui le ramasse sur le sable et cherche à l'identifier de près à partir de sa forme naturelle. Le narrateur se met volontairement à distance de l'objet observé, la coquille, en tant que sujet observant pour examiner l'origine et la destination de cet objet naturel. Il regarde tantôt l'extérieur, soit la coquille, tantôt l'intérieur, soit le mollusque. Et il dit : « *Je regarde au contraire à l'objet lui seul [...]* »¹⁵⁸. Par là, il se conjoint sans intermédiaire à l'objet coquille. Plutôt, sa rencontre avec la coquille est réalisée concrètement par le contact du toucher sensible, l'entendre et la voir ou la regarder : « *Elle [la coquille] m'a intrigué ; elle amuse mes yeux et mes doigts ; je m'attarde à la regarder comme j'écouterais un air de musique [...]* »¹⁵⁹.

Ainsi l'homme devient l'observateur et la coquille réclamerait une observation de « *quelques centaines de millions d'années, car il n'en faut pas moins pour changer ce que l'on veut en ce que l'on peut* »¹⁶⁰. On peut considérer la coquille comme l'unification rêvée du sujet et de l'objet. En effet, le sujet percevant rêve d'observer quelque chose et c'est la coquille qui le fait rêver. « *[...] ainsi, sous le regard humain, ce petit corps calcaire creux et spiral appelle autour de soi, quantités de pensées, dont aucune ne s'achève...* »¹⁶¹. Cet exemple, est d'ordre plutôt phénoménologique comme le montre J.-Cl. Coquet. La position de la coquille est liée au champ phénoménal. Observer le monde et les objets d'un point de vue phénoménologique c'est, en quelque sorte, un processus de subjectivation du sujet vis-à-vis du monde. Nous allons voir, dans la troisième partie, que ce n'est pas tout à fait la subjectivation du sujet vis-à-vis de la coquille mais l'observateur arrive à un réalisme objectal. Ainsi on peut entrer dans l'univers propre de la vision de Valéry, lui qui essaie de faire une « quête épistémique » par le biais de la vision.

3. L'univers "idiolectal" de la vision de Valéry

¹⁵⁷ COQUET, Jean-Claude (1997), *La quête du sens*, pp. 201-202.

¹⁵⁸ VALÉRY, P. (1957), *Études philosophiques*, « L'Homme et la coquille », p. 892.

¹⁵⁹ VALÉRY, P. (1957), p. 896.

¹⁶⁰ VALÉRY, P. (1957), p. 898.

¹⁶¹ VALÉRY, P. (1957), p. 907.

L'univers de la vision d'un écrivain participe à la constitution du "texte global" de son œuvre. Les travaux de P. Valéry, en visant les « *manières de voir* », pourraient offrir un exemple de la construction d'un univers de la vision idiolectale, qui n'est pas très loin de la phénoménologie, comme nous l'avons vu plus haut. Ces *manières de voir* se présentent comme des configurations qui associent des thèmes et des figures et qui peuvent être interprétées comme les manifestations figuratives qui sont récurrentes dans les textes et qui peuvent constituer les formes idiolectales de son univers. Nous commençons notre analyse qui sera poursuivie dans le chapitre suivant où nous allons étudier en détail le "regard" chez notre auteur.

- La vision absorbante de Teste

Cette vision apparaît plus tôt chez Teste qui engage non seulement la vue, mais aussi tous les autres sens, comme par exemple olfactif, à tel point que le témoin entre dans un état de présence aux objets et que les êtres même sont des choses. Dans « La soirée avec Monsieur Teste », il y a une description d'une contemplation de la salle d'opéra, si attentive, que l'on peut l'appeler une "vision possédante"¹⁶². Nous allons citer ce texte étonnant :

« Il ne regardait que la salle. Il aspirait la grande bouffée brûlante au bord du trou. Il était rouge.

Une immense fille de cuivre nous séparait d'un groupe murmurant au-delà de l'éblouissement. Au fond de la vapeur, brillait un morceau nu de femme, doux comme un caillou. Beaucoup d'éventails indépendants vivaient sur le monde sombre et clair, écumant jusqu'aux feux du haut. Mon regard épelait mille petites figures, tombait sur une tête triste, courait sur des bras, sur les gens, et enfin se brûlait. [...]

Une musique nous touchait tous, abondait, puis devenait toute petite.

Elle disparut. M. Teste murmurait : « on est beau, on n'est extraordinaire que pour les autres ! Ils sont mangés par les autres ! »

Le dernier mot sortit du silence que faisait l'orchestre. Teste respira.

Sa face enflammée, où soufflaient la chaleur et la couleur, ses larges épaules, son être noir mordoré par les lumières, la forme de tout son bloc vêtu, étayé par la grosse colonne, me reprirent. Il ne perdait pas un atome de tout ce qui devenait sensible, à chaque instant, dans cette grandeur rouge et or. » (MT, « La soirée avec Monsieur Teste », pp. 20-21).

Ce mode de vision où l'actant-observateur décrit ce qu'il voit, a déjà été expliqué dans l'« Introduction à la méthode de Léonard de Vinci »¹⁶³. C'est une expérience purement visuelle ou bien une vision des formes qui se transforme en vision possédante. L'observateur

¹⁶² RAYMOND, Marcel (1964), *Valéry et la tentation de l'esprit*, pp. 24-25.

¹⁶³ Cf. VALÉRY, P. (1957), p. 1153-1155.

est parfaitement absorbé et englouti par le spectacle qu'il regarde. Sa vision glisse dans une sorte d'attente, elle est ralentie :

« Il fixa longuement un jeune homme placé en face de nous, puis une dame, puis tout un groupe dans les galeries supérieures, – qui débordait du balcon par cinq ou six visages brûlants, – et puis tout le monde, tout le théâtre, plein comme les cieux, ardent, fasciné par la scène que nous ne voyions pas. La stupidité de tous les autres nous révélait qu'il se passait n'importe quoi de sublime. Nous regardions se mourir le jour que faisaient toutes les figures dans la salle. [...]. J'étais moi-même attentif forcément, – à toute cette attention » (MT, p. 22).

Ces quelques observations suggèrent que l'écriture valéryenne obéit à un système de schématisation discursive de la perception. C'est « l'aventure de percevoir ». D'abord, l'énonciateur est dans une vision fascinée, on pourrait dire aussi que sa vision est plutôt une contemplation. Il observe et regarde une salle d'opéra, un monde clos dans lequel il s'engloutit. Mais nous voyons que non seulement il voit le spectacle mais il respire (« *il aspirait la grande bouffée brûlante* ») et il entend la musique qui s'épand dans la salle comme un « *liquide* ». Dans la scène, apparaissent des objets qui semblent flotter dans la vapeur comme par exemple la statue de « *grande fille de cuivre* », « *un morceau de femme* » comme un caillou, des « *éventails écumants* », etc. L'énonciateur absorbe et avale le monde par sa vision et au-delà d'un certain point de concentration dans sa vision, le sens du réel disparaît et il cesse de voir. C'est le mécanisme interne de la perception :

« J'y trouve une ivresse particulière [...], l'illusion d'un travail immense, qui, tout à coup me deviendrait possible... Elle me donne des sensations abstraites, des figures délicieuses de tout ce que j'aime, du changement, du mélange, du flux, de la transformation.... » (MT, p. 22)

À force de voir trop, il ne voit plus rien. On lit dans « Les extraits du Log-Book de Monsieur Teste » :

*« Il y a des personnages qui sentent que leurs sens les séparent du réel, de l'être. Ce sens en eux infecte leurs autres sens.
Ce que je vois m'aveugle. Ce que j'entends m'assourdit. Ce en quoi je sais, cela me rend ignorant. J'ignore en tant et pour autant que je sais. Cette illumination devant moi est un bandeau et recouvre ou une nuit ou une lumière plus... Plus quoi ? Ici le cercle se ferme, de cet étrange renversement : la connaissance, comme un nuage sur l'être ; le monde brillant, comme taie et opacité.
Otez toute chose que j'y voie. » (MT, p. 38)*

Nous constatons que si l'excès de la vision mène à une sorte d'aveuglement momentané devant le réel, comme note Valéry dans les *Cahiers*, « *les yeux se fixent pour ne*

pas voir, sur un corps pour que l'idée se voie » (C 2, p. 265), il y a dans la vision du visionnaire, « un éclair de vision pur qui est un regard neuf sur les choses. Ce regard de perception pure, est rare et extrêmement prisé par Valéry ; il semble naître chez l'homme saisi à un moment d'équilibre vacillant : quand il est sur le point de tomber dans une contemplation profonde ou quand il commence à émerger d'une rêverie profonde »¹⁶⁴. En effet, il est détaché du monde extérieur, de l'extéroceptif, il est dépourvu du réel, il regarde tel quel. C'est ce que Valéry appelle « *le regard étrange sur les choses, ce regard d'un homme qui ne reconnaît pas, qui est hors de ce monde, œil qui se sent frontière entre l'être et le non être, appartient au penseur. Et c'est aussi un regard d'agonisant, d'homme qui perd la reconnaissance. En quoi le penseur est un agonisant ou un Lazare facultatif* »¹⁶⁵. En effet, quand la pensée essaie de « *se saisir, elle trouve du nouveau, et elle appelle se connaître : percevoir de l'inconnu, du surprenant, du neuf, dans le connu même, par le connu même, en tant que connaissance* »¹⁶⁶.

Ainsi, en ce qui concerne le passage cité de Teste, on peut dire qu'à l'opéra, si Teste voit une statue d'or debout au-dessus d'un cercle presque rouge où flottent des morceaux d'épaules, des plumes d'éventails, des têtes d'hommes immobiles, etc., il voit par sa pensée, par ce qu'il connaissait déjà avant, il perçoit des choses. Pour Teste, « *la connaissance est comme étrangère à l'être même* » (MT, p. 45). Et il revient toujours au problème de la connaissance et de l'être et pour lui, l'être est « *étrange* », « *Il est si étrange* » (p. 29) dans le sens d'étranger. « *Être est étrange et même gênant* » dit Teste, dédaignant de s'abandonner à l'angoisse habituelle de l'homme devant l'être. L'étrangeté de l'être est peut-être son attribut principal :

*« Un homme n'est qu'un poste d'observation perdu dans l'étrangeté. Tout à coup, il s'avise d'être prolongé dans le non-sens, dans l'incommensurable, dans l'irrationnel ; et toute chose lui apparaît infiniment étrangère, arbitraire, inassimilable. Sa main devant lui semble monstrueuse. – On devrait dire : l'Étrange, – comme on dit l'Espace, le Temps, etc. C'est que je considère cet état proche de la stupeur comme un point singulier et initial de la connaissance. Il est le Zéro absolu de la Reconnaissance »*¹⁶⁷.

Et Teste sent cette étrangeté, il est émerveillé devant ce qu'il voit et ce spectacle éblouissant qui est la salle de l'opéra est saisi par le regard de Teste. Il imagine ce qu'il voit et il est étonné devant le spectacle :

¹⁶⁴ WILLS, Ludmilla M. (1974), *Le regard contemplative chez Valéry et Mallarmé*, pp. 43-44.

¹⁶⁵ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Autres Rhumbs », p. 699.

¹⁶⁶ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Analecta », p. 733.

¹⁶⁷ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Analecta », p. 721.

« C'est manque d'imagination du regard et défaut de distraction profonde que d'avoir besoin de contes, de voyages et d'extraordinaire, quand il suffit de fixer un peu ses yeux pour changer le connu en inconnu, la vie en songe, le moment en éternité »¹⁶⁸.

En fin de compte, selon Valéry, le voir se suffit. On pourrait alors imaginer en voyant et ainsi voir mieux :

« Parfois, moyennant un transport indéfinissable, la puissance de nos sens l'emporte sur ce que nous savons. Le savoir se dissipe comme un songe, et nous voici comme dans un pays tout inconnu au sein même du réel pur. Comme dans un pays tout inconnu où se parlant une langue ignorée, ce langage pour nous ne serait que sonorités, rythmes, timbres, accents, surprises de l'ouïe ; ainsi quand les objets perdent soudain toute valeur humaine et usuelle, et que l'âme appartient au seul monde des yeux. Alors, pour la durée d'un temps qui a des limites et point de mesure (car ce qui fut, ce qui sera, ce qui doit être, ce ne sont que des signes vains), je suis ce que je suis, je suis ce que je vois, présent et absent sur le Pont de Londres »¹⁶⁹.

C'est ainsi que selon Valéry, c'est en nous abandonnant à la pureté des sens et en nous laissant arrêter par les yeux principalement, que nous nous plongeons dans le réel pur, pour un moment. Et le voir devient cognitif, il est connaissance dans la mesure où il perçoit l'étrangeté du monde et laisse se développer son imagination. Les pensées, les pré-sentiments et les préconceptions nuisent à la connaissance du monde extérieur, ils la gâchent, ils mettent des idées inutiles entre le moi et le réel. Ainsi « Valéry en louant la puissance du voir, est à la recherche de l'immédiateté de la perception »¹⁷⁰. Est-ce qu'il peut trouver cette immédiateté dans le rêve ?

- Une phénoménologie du rêve

Parmi les sujets qui ont le plus préoccupé Valéry dans son analyse de l'esprit, la nature de l'état de sommeil et de l'état de rêve, et leur rapport à l'état de veille revêtent une importance particulière. L'état de rêve en particulier n'a jamais cessé de le fasciner, et quelques-unes des pages les plus originales et les plus pénétrantes des *Cahiers* y sont consacrées.

« Le rêve existe – comme la pensée de l'homme endormi – il est l'intermédiaire comme elle l'est pour la veille – Il est peut-être nécessaire pour que certaines fonctions se communiquent et s'accomplissent harmoniquement.

¹⁶⁸ VALÉRY, P. (1960), *Mauvaises pensées et autres*, p. 878.

¹⁶⁹ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Choses tues », p. 514.

¹⁷⁰ WILLS, L. M. (1974), p. 47.

On dirait qu'une petite lampe continue à brûler toute la nuit dans le temple des interprétations. » (C. II, p. 601)

Il faut signaler que la recherche de Valéry sur le rêve est centrée sur son mécanisme, et dans ce sens a une certaine orientation physiologique. Il écarte toute tentative d'interprétation du rêve, d'où une opposition certaine aux théories freudiennes :

« Mes théories du rêve, écrit-il, sont tout opposées à celles du jour. Elles sont toutes "formelles", et celles-ci toutes "significatives". » (C. XVII, p. 766, [C. 2, p. 163])

Ainsi, Valéry souligne que ce qui l'intéresse dans le rêve, comme dans tous les autres processus mentaux, ce n'est pas son contenu mais sa forme.

La première des interrogations de Valéry touche au rapprochement du rêve et de la veille : « deux fonctions, comme il le dit, d'à peu près les mêmes variables » (C. VI, p. 378), mais « d'organisation différente »¹⁷¹ ; selon une terminologie physique qu'il utilise souvent, le rêve correspondrait à la « *phase liquide* » du système alors que la veille en serait la « *phase solide* ». Le rêve est associé à une activation cérébrale proche de celle de la veille et il insiste sur la présence dans la veille de la conscience, soit actuelle, soit virtuelle, et son absence dans le rêve. Et selon Valéry, le rêve se développe dans « un système fermé, isolé, *au plus loin de l'action à forces extérieures* » (C. XXIV, p. 48 [C. 2, p. 186]). Autrement dit, le rêveur, coupé de son environnement, incapable de bouger, est enfermé dans son activité onirique. Et pour lui, la direction des mouvements dans le rêve est comparable à celle provoquée par la perception visuelle à l'état de veille. Mais ils sont dans un monde différent et Valéry refuse de chercher la "signification" de l'activité onirique. Sa recherche, centrée sur son expérience personnelle, est essentiellement orientée vers la notion de "système" et même de "machine". Aussi, écrit-il :

« Les théories actuelles du rêve me sont antipathiques. Elles n'ont pu être forgées que par des hommes qui pensent à partir des significations et non en deçà.... » (C. XVIII, pp. 330-331, [C. 2, p. 158])

Comme Valéry le fait observer, un rêve se produit toujours au-dessous d'un certain seuil de conscience ; une fois ce seuil franchi, le rêve s'arrête, et, brusquement ou graduellement, le dormeur se réveille. Il considérerait le rêve comme l'état le plus naturel de la pensée :

« Nature non humaine de la pensée : cette étrange chose dans l'homme, qui ignore tout de l'homme, n'aurait pas deviné la mort, et n'y comprend rien, et qui est obligée

¹⁷¹ Cf. ROBINSON-VALÉRY, Judith (1963), *L'analyse de l'esprit dans les "Cahiers" de Valéry*, pp. 104-105.

*d'apprendre mot par mot tout ce qui est (quand elle ne préfère pas inventer et faire ce qui n'est pas), d'appeler le réel.
Quelque chose comme le rêve est son état le plus naturel. » (C. V, p. 10)*

Ou encore :

*« Jamais le moi ne se regarde comme un effet. Et voilà la grande nouveauté – de le considérer comme tel, grâce au sommeil et au rêve.
C'est le considérer comme un centre instantané, un axe, une propriété. » (C. IX, p. 675)*

Selon Valéry, toutes nos pensées de l'état de veille sont ainsi un mélange extrêmement complexe et mobile de l'inconscient, et du pleinement conscient. *« Mon rêve est réel par rapport à ma pensée, à ma mémoire » (C. VI, p. 143).* Valéry définit l'un des axiomes de la veille comme étant : *« Ce qui est derrière mon dos, existe » (C. VIII, p. 653).* *« Rêver, [écrit Valéry], c'est croire sans choix, sans motif, négativement – c'est croire par l'impossibilité latente de douter » (C. IV, p. 102).*

Pour Valéry, *« tout le rêve n'est et ne peut être que produit dans un temps – et par temps plus court que le plus petit temps qu'il faut pour revenir sur une perception. » (C. XXII, p. 165 [C. 2, p. 181])*

Ces réflexions qui vont plutôt dans le sens de la rapidité des images, montrent "l'instantanéité" et immédiateté de la perception dans le rêve. Ce qu'il cherche dans l'état de veille. Valéry est souvent revenu sur ce rêve et sur la durée de l'activité onirique. Pour lui, *« il n'y a temps, durée [...] que dans la veille » (C. XI, p. 48 [C. 2, p. 121]).* Mais il n'a pas dit clairement si le contenu du rêve est instantané ou non.

Il a défini le champ du rêve comme l'univers total du "moi" dans ses *Cahiers*, parce que la constitution du sujet "Je" en tant que "moi" conscient et à la fois vécu, ne néglige pas le rôle des troubles affectifs. Il considère l'état du "Je" dans le sommeil comme un autre "moi". Il l'a très bien évoqué dans cette citation :

« Ce qui empêche de dormir, – qu'est-ce ? Cette chose qui ne veut pas se taire, s'éteindre, finir, s'arrêter, s'abandonner, – ne plus être, – qu'est-ce ? Je veux dormir, et elle ne veut point que je dorme. Et cependant elle est au plus près de ce qui veut que je dorme. Elle est près du Je qui veut. C'est un autre Moi. » (C. VIII, p. 538 [C. 2, pp. 452-453])

De plus, la confrontation de la pensée onirique et de la pensée consciente est un grand problème pour lui. Au cours du rêve, selon les savants, *« il n'existe pas, selon lui, de contrôle de rétroaction des informations de l'environnement. Tout est accepté, "rien ne se perd [...] de*

ce qui est excité" [C. XXI, 476 (Pl. II, 181)¹⁷²] ; il n'y a pas de retour en arrière, de doute dans le rêve, "il n'y a point de *Si*, point d'hypothèses" [C. XVII, 23 (Pl. II, 156)]. À l'inverse, la pensée consciente confronte à tout instant un moment et néglige de nombreuses informations. Une telle différence laisse supposer une dualité du moi »¹⁷³. Valéry lui-même écrit :

« [...] le Je qui figure aux rêves [...] n'est pas QUELQU'UN qui se retrouve dans telles caractéristiques, mais le quelqu'un, au contraire, qui se fait autre » (C. XIX, p. 86 [C. 2, p. 173]).

La conscience est donc accrue des forces les plus spécifiques du rêve, non pour s'y abandonner, mais pour les exploiter. Ainsi, le rêve est un des principes de "déformation" chez Valéry qui constitue « une autre géométrie », une autre logique de l'identité, où la causalité n'est plus mécanique, mais par emboîtement si bien que le rêveur n'est plus distinct de ce qu'il voit. Le rêve, « système complet en lui-même », combinatoire générale de tout le possible de l'être, élargit donc immensément le champ du réel et nous donne un modèle de découverte de l'univers et peut servir aussi pour la poésie. Car au contact de ce qui est rêve dans l'imagination poétique, il saisit les preuves d'une réalité différente, d'une présence autre, un état qui pourrait être proche de la contemplation dans l'état de veille.

- La contemplation

La contemplation est un thème important chez Valéry. Elle est présente en ouverture et fermeture de certains poèmes et de certains textes. Cette contemplation concerne plutôt un espace cosmique comme le ciel, la mer, etc. Comme le dit Valéry lui-même :

« Ciel et mer sont les objets inséparables du plus vaste regard ; les plus simples, les plus libres en apparence, les plus changeants dans l'entière étendue de leur immense unité ; et toutefois les plus semblables à eux-mêmes, les plus visiblement astreints à reprendre les mêmes états de calme et de tournement, de trouble et de limpidité »¹⁷⁴.

Mais, qu'est-ce que donc que contempler ? La définition usuelle du verbe contempler : « considérer attentivement avec les yeux du corps et ceux de l'esprit ». Cette définition nous paraît insuffisante. La contemplation du monde extérieur et du monde intérieur, « requiert une attention particulière et une absorption telle que le contemplateur se transforme en rêveur perdu dans son rêve »¹⁷⁵. Si la contemplation ainsi comprise doit mener à un état d'âme

¹⁷² Il s'agit des *Cahiers* de la collection « Pléiade ».

¹⁷³ ROBINSON-VALÉRY, Judith (sous la dir.) (1983), p. 90.

¹⁷⁴ VALÉRY, P. (1960), *Pièces sur l'art*, « Regards sur la mer », p. 1334.

¹⁷⁵ WILLS, L. M. (1974), p. 49.

particulier, le verbe contempler prend alors un sens plus large. On peut l'établir en considérant son étymologie. « Contempler » vient du latin « contemplari » (verbe passif correspondant, peut-être, à l'état passif), composé lui-même de *cum-templum*, c'est-à-dire « être ensemble dans un temple (par le regard) ». Le mot "templum", dans son étymologie, peut nous donner la clé ; et il se trouve que "templum" a trois acceptions :

1. Cercle d'observation (l'idée de cercle peut être importante dans la contemplation cosmique qui est présente chez Valéry).
2. Espace découvert tracé par la bâton de l'augure (donc espace privilégié).
3. Lieu saint, consacré.

Le contemplateur serait donc l'homme qui pénètre avec son regard, dans un lieu circulaire, vaste et ouvert, de caractère sacré. Deux traits attirent immédiatement notre intérêt dans cette définition : en premier lieu, le caractère pénétrant du regard (= cum) qui entre dans le spectacle, et en deuxième lieu la qualité spatiale de ce qui est regardé, évoquant par exemple l'horizon de la terre ou de la mer et aussi le ciel. Un tel espace appelle un regard vaste, embrassant une multitude, tout en maintenant une attention pénétrante. Le contemplateur est absorbé dans le spectacle qui le fascine autant qu'un lieu sacré pourrait le faire. Il est dans son état d'âme, c'est le sentir en regardant l'état des choses. Et ainsi apparaît une sorte d'union entre l'état de chose du monde et l'état d'âme de celui qui contemple.

Bachelard, ayant remarqué que le contemplateur est en communion avec le monde et que sa vision alors ressemble de plus en plus à un rêve, dit justement que celui-ci devient alors un « rêveur de monde » – son imagination s'ouvre au monde. « Quand un rêveur de rêverie [dit-il] a écarté tous les soucis de la vie quotidienne et quand il est vraiment au milieu d'une solitude parfaite et peut contempler un bel aspect de l'univers, il sent, ce rêveur, qu'il est transformé en rêveur du monde... Ce rêveur de rêveries cosmiques s'ouvre au monde et le monde s'ouvre à lui ; le temps est suspendu, le monde est tranquille, le rêveur est tranquille »¹⁷⁶.

Par exemple, chez Valéry, le sujet contemplateur du « Cimetière marin », un des poèmes de *Charmes*, rêve devant une eau tranquille dans une solitude parfaite :

*Ce toit tranquille, où marchent des colombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes ;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée !*

¹⁷⁶ BACHELARD, Gaston (1993, première éd. 1960), *La poétique de la rêverie*, pp. 148-149.

*Ô récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux !*

(CM, vv. 1-6)

Au début, le sujet produit un objet esthétique pour le contemplateur qui le trouve tranquille et vaste et le considère comme un spectacle cosmique. Selon Fontanille, « le thème de la contemplation esthétique repose pour essentiel sur la relation entre un destinataire-*producteur* qui propose une valeur esthétique à un destinataire-*contemplateur* »¹⁷⁷. Chez Valéry, ce destinataire-*producteur* est aussi un contemplateur qui essaie de créer son imagination pour le destinataire, qui est lui-même. Nous voyons ici une description ralentie de la nature qui a valeur esthétique. Tout se passe comme si le destinataire s'était déjà imprégné du paysage et comme si, après un silence rempli d'une première réflexion, il se décidait enfin à parler, à raconter, à se dire à lui-même, très lentement ce qu'il avait d'abord pensé. Cette brusque entrée en matière (il essaie de montrer un toit qui serait la mer) est d'abord pour le destinataire-*producteur* et tout de suite pour un destinataire-*contemplateur* qui est lui-même, pas un autre spectateur. C'est comme s'il a déjà pensé à ce paysage, ce n'est pas un paysage « brut ». J. Fontanille continue : « la "perfection" ou art d'achever les choses consiste donc ici à ne pas finir trop vite, ou "tout de suite" : c'est l'art de la clôture intentionnellement différée, une forme "*ralentie*" de l'aspect dit *terminatif*. Pour le *producteur*, il s'agit de ménager des transitions entre les parties, et, pour le *contemplateur*, d'imaginer des prolongements hors de champ visuel »¹⁷⁸.

Les vers indiqués ci-dessus montrent cette manière de montrer le regard contemplatif où le rêve intervient à cause du rôle primordial de l'imagination. Il se lance vers une vision plus élargie d'un spectacle qui se transfigure peu à peu. Voire, il essaie de voir dans la "récompense" que devient le regard qui est le fruit de la "pensée" qui l'a précédé. Et le regard devient "*long*" et le contemplateur décompose l'objet de son regard jusqu'à l'"*imperceptible*" :

*Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir !
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Song est savoir.*

(CM, vv. 7-12)

¹⁷⁷ FONTANILLE, J. (1999), *Sémiotique et littérature*, p. 28.

¹⁷⁸ FONTANILLE, J., (1999), p. 28.

Puis le contemplateur accède à un univers où le temps n'est plus la durée humaine, mais une durée continue que rend sensible l'étalement du soleil sur la mer. Et la rêverie devient "savoir". Comme si le temps qui s'écoule était en dehors de lui, il a une réalité, il devient le Temps. Cette perception du temps est d'ordre sensible, elle commence par les yeux mais elle se prolonge par une intense rêverie qui est toujours soutenue par le regard. Et il découvre la signification du spectacle : cette paix, c'est l'étalement du temps sur la mer. Ce "Temps", c'est un temps éternel. À ce point de la contemplation, la rêverie et la connaissance se confondent, c'est-à-dire voir et savoir se lient étroitement, le "Songe" devient "savoir". C'est la rêverie qui lui permet de saisir cette durée « irréversible » par laquelle il est emporté sans le savoir. Il est à la fois dedans et dehors.

Ici d'aucun pourrait parler de la « phénoménologie de l'image », c'est-à-dire l'étude de la nature propre à l'image, à un phénomène, à une image qui peut nous enseigner. Elle est liée au monde de la perception. Il y a une sorte de proprioceptivité, la réciprocité entre le monde, le corps et l'esprit. Comme nous l'avons déjà dit, « c'est par la médiation du corps percevant que le monde se transforme en sens »¹⁷⁹, mais dans la rêverie, l'esprit aussi prend sa part. Et la description du monde devient figurative qui est le mode de pensée de l'actant sujet.

Selon Bachelard, l'imagination possède deux attributs principaux : elle est « créatrice » (créatrice de son objet) et « dynamique » (essentiellement ouverte, évasive, croissante). Nous verrons par la suite que la pensée figurative de Valéry dans la rêverie cosmique est en effet créatrice et dynamique ; elle s'exprime en images cosmiques grandissantes, sorties de la vision contemplative du monde et nullement de la perception pure. Il imagine des prolongements de l'image hors du champ visuel. Le dynamisme des images est extrêmement sensible dans *La Jeune Parque* et « Le Cimetière Marin ». Par exemple, nous lisons dans la strophe 11 de ce poème :

*Chienne splendide, écarte l'idolâtre !
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux !*

(CM, vv. 61-66)

Dans les vers, les images d'une vision contemplative se succèdent et à la fin, l'actant-sujet ressent ses songes.

¹⁷⁹ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 12.

L'agrandissement de l'image est un autre phénomène qui évoque l'espace de la vision. Dans « Le Cimetière marin », la mer apparaît comme un immense temple (revenons à notre étymologie du verbe con-templari) : elle est un grand espace ouvert, circulaire et aussi "sacré" puisqu'un cimetière gît sur son bord. Ce "temple" est tranquille, le temps est suspendu, c'est « une forme "ralentie" de l'aspect *terminatif* » comme le note J. Fontanille. La contemplation cosmique est parfaite, comme un cercle qui contient le regard du contemplateur :

*À ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin ;*

(CM, vv. 20-21)

et la tranquillité qui est en accord parfait avec le ralentissement du temps :

*Et quelle paix semble se concevoir !
Quand sur l'abîme du soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.*

[...]

*Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes¹⁸⁰ en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme*

(CM, vv. 9-16)

Ainsi l'état d'âme de l'actant sujet est en union avec l'état des choses du monde par la tranquillité et la "paix". Les images sont des images cosmiques et dans cette contemplation cosmique, le cimetière au bord de la mer s'est transformé et métamorphosé en un lieu marin cosmique : la Grande Mer.

Du point de vue figuratif, on peut observer que presque tout le texte repose sur une série d'images métaphoriques qui décrivent une mer grandissante qui se répand dans le poème : "Eau sourcilleuse", "Masse de calme", "Hydre absolue", "Chienne splendide",... dans lesquelles les épithètes employées contiennent les sèmes d'/immensité/ et d'/animalité/ de cette image.

Ce qui est important encore, c'est l'agrandissement de l'image, comme nous l'avons déjà indiqué, une seule image prédomine dans l'imagination du rêveur et envahit l'univers rêvé, par exemple l'image de l'"Hydre" dans « Le Cimetière marin » sous la forme de "Toit d'eau" qui est à l'ouverture et à la fermeture du poème : « *Ce toit tranquille, où marchent des colombes* » (v. 1) et « *Ce toit tranquille où picoraient des focs !* » (v. 144).

Ainsi l'image du "Toit tranquille" est l'image cosmique obsédante du « Cimetière marin ». La mer est un "toit". Et l'immensité de l'image est ressentie à tout moment par le

¹⁸⁰ Dans *Œuvres I* (1957), il y a un « s ».

destinateur qui emploie des adjectifs tels que : "grande mer", "ton grand diamant", "Hydre absolue", "l'Air immense", etc. La mer est un grand espace découvert qui est entouré de « son regard marin » : « *Je m'abandonne à ce brillant espace* » (v. 34).

Et nous avons déjà trouvé dans la définition du verbe « con-templer = se trouver dans un lieu privilégié » :

*Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres sombres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres ;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux !*

(CM, vv. 55-60)

Le poète est ainsi dans la phase de sentir et dans son état d'âme, il voit le songe, et c'est l'image du « *Toit tranquille et brillant* » qui a déclenché ce songe (dans le premier vers), et elle remplit l'imagination du poète tout au long du poème, car il la mentionne dans presque chaque strophe : "colombe d'or", "scintillation sereine", "brillant espace", "sombre et sonore citerne", "chienne splendide", etc. Mais à la fin du poème, un état somatique qui est le réveil brutal et la secousse de tout le corps hors de l'immensité contemplative altère l'image cosmique : le toit étincelant de la mer est décomposé en mille feux miroitants : « *Oui ! Grande Mer de délires douée* » (v. 133).

Quand la vision redevient plus nette, il distingue la forme et le reflet des vagues ; le grand "toit tranquille" se disloque. Et le regard contemplatif cesse à ce moment pour laisser la place à l'action et au mouvement :

*Le vent se lève !... Il faut tenter de vivre !
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs !
Envolez-vous, pages toutes éblouies !*

(CM, vv. 139-142)

Le retour à l'action a rompu :

*Rompez, vagues ! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs !*

(CM, vv. 143-144)

Et l'image cosmique du "toit d'eau" qui devient une image du passé clôt ainsi le poème.

Dès le début du poème, on constate que le destinateur-rêveur imagine ces images, l'image qui engendre à son tour d'autres images qui s'assemblent et s'embellissent mutuellement. Il se sent habité dans ce monde qui lui est offert par les images. Et l'état d'âme du sujet change avec l'état des choses du monde qui est dynamique : « *Je suis en toi le secret changement* » (CM, v. 79).

C'est la relation intersubjective entre le monde et l'homme. Le désir de communion et d'absorption dans le monde est puissant chez le rêveur de monde, et se manifeste par l'offrande du corps au soleil, la marche sur le sable, le saut dans l'eau et la nage. Par exemple :

*À la lumière ; et sur cette gorge de miel,
Dont la tendre naissance accomplissait le ciel,
Se venait assoupir la figure du monde.
Puis dans le dieu brillant, captive vagabonde,
Je m'ébranlais brûlante et foulais le sol plein,
Liant et déliant mes ombres sous le lin.*

(JP, vv. 119-124)

Il y a une volupté dans ce désir d'immersion physique dans le monde, accompagnant le regard contemplatif. Il respire l'écume, il boit le vent, comme la Parque qui s'incorpore à la mer :

*Sur ce bord, sans horreur, humer la haute écume,
Boire des yeux l'immense et riante amertume,
L'être contre le vent, dans le plus vif de l'air,
Recevant au visage un appel à la mer.*

(JP, vv. 501-504)

C'est la perception du corps, toutes les sensations sont présentes dans l'acte de contemplation. C'est le contact direct au monde : Valéry emploie même l'épithète « poreux » pour sa présence dans le monde : « *Allez ! Tout fuit ! Ma présence est poreuse* » (CM, v 101). Et il parle de la chair : « *Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font ici ?* » (CM, v. 99). Il essaie d'augmenter la puissance du regard par tout le corps, il ajoute toutes les sensations et tous les sens aux yeux qui voient, ils peuvent de la même manière boire, verbe si fréquent chez Valéry à propos du regard :

Je suis si près de toi que je pourrais te boire

(FN, v. 139)

Buvez, mon sein, la naissance du vent

(CM, v. 150)

Le verbe « nager » et se jeter dans l'eau manifeste aussi le même désir de communion presque d'engloutissement dans le monde de la vision et celui du contact direct avec le monde :

[...] *Ô puissance salée !
Courons à l'onde en rejaillir vivant !*

(CM, vv. 152-153)

Et le regard du poète, symbolisant son corps, qui se baigne, comme son œil « boit » :

*Je me sens qui me trempe, et pur qui me dédaigne !
Vivant au sein futur le souvenir marin,
Tout le corps de mon choix dans mes regards se baigne !*

(PS, vv. 56-58)¹⁸¹

Chez Valéry, le verbe boire remplace souvent voir et la bouche devient un œil. Par exemple, la Parque dit : « *Boire des yeux l'immense et riante amertume* » (v. 502).

Dans ces vers, nous constatons que la vision, tournée vers l'examen d'autres qualités sensorielles, semble remonter vers des formes élémentaires, formes qui, dans la hiérarchie des sensations sont plus basses que la vue, c'est-à-dire : le goût (verbe boire) et le toucher (verbe tremper, se baigner). C'est un faisceau de perceptions qui est suggéré par une condensation du lexique employé. Il perçoit le monde par sa vision, et le contacte par son regard. Et tout au long de ses poèmes, Valéry expose une sensorialité mouvante qui insère le sujet dans le monde des objets. Nous reviendrons en détail sur ce thème du regard-contact au monde dans le chapitre suivant.

C'est ainsi que dans sa contemplation et dans son rêve, l'actant sujet ne voit pas le monde réel, il a plutôt une vision du monde, il voit des images. Ce moment de la contemplation d'« une douceur extrême », qui est une vision d'une image grandissante de l'Univers, est aussi ressenti par le Faust de Valéry. Dans la scène lyrique du jardin, dans *Mon Faust*, Lust dit à son maître :

« [Vous avez] *ce regard plus grand que ce qu'on voit [...]. Vos yeux semblent contempler l'univers au moyen de ce petit jardin qu'ils considèrent, et qui leur est comme le petit caillou qu'un savant ramasse, et qui, dans le creux de sa main, lui parle d'une époque du monde* »¹⁸².

Et à ce moment, Faust ne voit pas le monde, car l'œil qui rêve ne voit pas et ne perçoit pas. « La rêverie cosmique, [dit Bachelard], nous fait vivre en un état qu'il faut bien désigner comme antéperceptif [...] La communication du rêveur et de son monde dans la

¹⁸¹ L'étude de ce poème du recueil *l'Album des vers anciens*, sera l'objet d'étude du chapitre suivant.

¹⁸² VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « Mon Faust », Scène V, p. 319.

contemplation est toute proche, elle n'a pas de distance – cette distance qui marque le monde perçu, le monde fragmenté par les perceptions »¹⁸³. Le monde dans la rêverie cosmique, vu à travers une image, est au fond imaginé. Car l'imagination, comme le dit Bachelard, est "directe", "immédiate" et le rêveur aspire à se plonger dans le monde imaginé pour communiquer immédiatement avec lui :

*Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi
Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige
[...]
... Dureté précieuse... O sentiment du sol,
Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée !*

(JP, vv. 305-310)

Dans une telle contemplation, tout un univers poétique peut naître d'une image cosmique – d'une image qui rayonne au centre de la vision comme un soleil caché, et remonte à la surface constamment. Ces images grandissantes, obsessionnelles, en dehors de toute symbolique, montrent bien un plan du contenu pour une pensée contemplative, ils ont une valeur sémique à vrai dire. Selon L. M. Wills, il y a chez Valéry, « trois images cosmiques principales qui se retrouvent dans sa poésie comme dans sa prose, et que l'on pourrait nommer : *L'Ile*, *L'Hydre* ou *le Serpent* et *l'Arbre*. Elles apparaissent nettement dans *La Jeune Parque*, *Le Cimetière Marin*, *L'Ebauche d'un serpent*. [...], ces images structurent puissamment le monde mental et visuel du contemplateur, formant un réseau symbolique cohérent, car elles sont toutes liées à la rêverie cosmique de Valéry, devant la mer »¹⁸⁴. Par exemple la Jeune Parque, buvant la mer des yeux, respirant « *la haute écume* », marchant au milieu des vagues éclatantes vers une image obsédante : « le roc battu des vagues » est en pleine vision cosmique.

Comme nous l'avons vu, la mer est le champ idéal de la contemplation ; son regard dans « Le Cimetière marin » et *La Jeune Parque* est marin. Il cherche le vaste espace des ondes pour s'ouvrir à la contemplation. Son élément est donc l'eau, comme le prouve abondamment *l'Album des vers anciens* et les poèmes concernant Narcisse que nous allons étudier plus tard.

Le regard marin est un regard plus vaste, il embrasse le monde. Il est aussi extrêmement calme : le calme massif de la mer semble élargir le rayon visuel. Le regard plane alors et l'œil devient comme un grand observateur. Comme l'exprime bien Valéry :

¹⁸³ BACHELARD, G. (1993, première éd. 1960), p. 150.

¹⁸⁴ WILLS, L. M. (1974), p. 58.

« Sur le calme dormeur, plane la mer... Écoute. Observe l'égalité du calme et l'équivalence des temps. Ces lentes puissances te gagnent. Ton corps et tes membres sur le sable pèsent de leur poids inanimé. Tes regards touchent le zénith. Ta bouche demeure grande ouverte.

Tu appartiens tout entier à la présence de toutes choses, et tu deviens insensiblement étranger à ta mémoire, à tes amours, à tes énigmes, à toi-même.

La reprise monotone du roulement de la douce houle use et polit indéfiniment la bizarrerie de ton âme, comme sous l'onde s'use et se polit indéfiniment le marbre d'un galet »¹⁸⁵.

Nous voyons ici une vision « mélancolique » d'une mer sans joie roulant des vagues sinistres. Cette vision mélancolique montre qu'en voyant l'image de la mer, l'état d'âme du sujet change et il est en accord avec l'état des choses du monde.

- Une double vision (sujet/monde)

Dans la nature elle-même, il semble au poète contemplateur qu'il y a « *des forces de vision actives* », selon l'expression de G. Bachelard. La nature regarde l'homme. « Entre la *nature contemplée* et la *nature contemplative*, les relations sont étroites et réciproques. [...] Il semble [...] que la nature contemplée aide à la contemplation, qu'elle contienne déjà des moyens de contemplation »¹⁸⁶. Selon Wills, « quand un poète rêve une rêverie cosmique devant une eau dormante par exemple, la beauté d'un monde ou d'un visage reflété, éveille naturellement l'idée de la nature contemplative. Ainsi, le lac est un grand œil tranquille ; par lui déjà, le monde est contemplé. En lui, le monde veut se voir »¹⁸⁷.

Ainsi, Valéry, rêveur de monde, au regard contemplateur, se sent regardé par le monde lui aussi. Dans « Le Cimetière marin », il invoque l'œil du ciel et l'œil de la mer, et clairement, il veut être vu :

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change !

(CM, v. 31)

*Masse de calme, et visible réserve
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous une voile de flammes !*

(CM, vv. 14-16)

La Jeune Parque, au début du poème « seule avec diamants extrêmes », c'est-à-dire les astres, se sent regardée par ce ciel plein d'astres :

¹⁸⁵ VALÉRY, P. (1957), *Mélange*, « Marine », p. 313.

¹⁸⁶ BACHELARD, G. (1947, première éd. 1942), *L'eau et les rêves*, p. 41.

¹⁸⁷ WILLS, L. M. (1974), p. 87.

*Je scintille, liée à ce ciel inconnu...
L'immense grappe brille à ma soif de désastres.*

Tout-puissants étrangers, inévitables astres [...]

(JP, vv. 16-18)

Nous constatons que Valéry assimile les rayons du soleil et des astres aux regards sortant des yeux, ce sont des "élancements" :

*Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de votre éternité,
Je suis seule avec vous, tremblante, [...]*

(JP, vv. 21-24)

Dans la rêverie cosmique de poète, il y a un échange profond, réciproque entre son regard brillant de larmes et le rayon des étoiles brillantes dans le ciel « nocturne » : « le rêveur croit qu'entre lui et le monde, il y a un échange de regards, comme dans le double regard de l'aimé à l'aimée. [...] tout ce que je regarde me regarde »¹⁸⁸. Cet échange du regard ressemble au « double regard ». Cette double vision, selon Bachelard, signifie alors que tout ce qui brille comme l'œil, voit : « [...] le théorème de la rêverie de vision : tout ce qui brille voit et il n'y a rien dans le monde qui brille plus qu'un regard »¹⁸⁹. Ainsi le soleil voit, la mer voit, les astres voient ; et le rêveur cosmique croit être vu. Dans le rêve, selon Valéry, le rêveur cosmique se sent à l'intérieur du monde regardé, qui n'est que la projection de sa propre imagination :

« Lorsque je dis : je vois une telle chose, ce n'est pas une équation entre Je et la chose, que je note ainsi ; c'est une égalité.

Mais dans le rêve, il y a équation. Les choses que je vois me voient autant que je les vois. Ce que je vois alors m'explique en quelque manière, m'exprime – cela est organisé par moi, au lieu que je sois organisé par lui comme dans la veille »¹⁹⁰.

Ainsi, chez Valéry, non seulement nous regardons les objets mais eux aussi, ils nous regardent. Il affirme encore :

« Les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel : tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modelé de la chose que construit le regard »¹⁹¹.

¹⁸⁸ BACHELARD, G. (1993, première éd. 1960), p. 159.

¹⁸⁹ BACHELARD, G. (1993, première éd. 1960), p. 159.

¹⁹⁰ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Analecta LXVII », p. 729.

¹⁹¹ VALÉRY, P. (1960), *Pièces sur l'art*, « Degas Danse Dessin », p. 1212.

Cette conception, cognitive et phénoménologique à la fois installe un foyer source, doté de propriétés en quelque sorte subjectives, du côté de l'objet. C'est le renversement de la réaction perceptive dans l'expression. « *Les choses nous regardent* ». Cette inversion a été reprise et commentée et approfondie par Merleau-Ponty, dans notamment, *L'œil et l'esprit* : « Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps »¹⁹².

L'inversion est alors participative. C'est la participation entre le sujet et le monde. Une sorte d'interaction. Cette interaction résulte d'un entrelacs entre le sujet et l'objet de l'aperception : je suis regardé par la chose que je regarde. Cette citation de Valéry est très caractéristique de la démarche phénoménologique, entre Husserl et Merleau-Ponty.

Par exemple, comme nous avons vu, la Parque regarde les astres et se sent regardée par eux, et plus loin encore dans le poème, elle se sent regardée, protégée, même respirée par le soleil, tandis que ses regards à elle, montent vers lui, ce « feu triomphant », cet or royal qu'elle adore. La fin du poème est un hymne d'adoration au soleil, où rayon et regard sont unis dans une fusion éblouissante :

*Quoi ! mes yeux froidement que tant d'azur égare
Regardent là périr l'étoile fine et rare,
Et ce jeune soleil de mes étonnements
Me paraît d'une aïeule éclairer les tourments,
[...]
O, sur toute la mer, sur mes pieds, qu'il est beau !
Tu viens !... Je suis toujours celle que tu respirez,
Mon voile évaporé me fuit vers tes empires...
[...]
Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil,
Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître,
Doux et puissant retour du délice de naître,
Feu vers qui se soulève une vierge de sang
Sous les espèces d'or d'un sein reconnaissant !*

(JP, vv. 489-515)

Tout au long du poème, la Parque sent les rayons du soleil sur son corps, dans les moments de la nuit où le souvenir émerge. La femme qu'elle était ("*Harmonieuse Moi*" (v. 102), "*Femme flexible*" (v. 103), "*J'étais l'égale et l'épouse du Jour*" (v. 107)) vient la

¹⁹² MERLEAU-PONTY, M. (1964b), p. 19.

hanter ; avant la morsure du serpent, elle était un être en accord avec le monde, offerte aux regards du Ciel et du Soleil :

*Je sens sous les rayons frissonner ma statue
Des caprices de l'or son marbre parcouru*

(JP, vv. 159-160)

Quand elle est rentrée en elle-même, absorbée dans la réflexion, elle a cessé de regarder le monde. Alors le regard réciproque entre son œil et le soleil est suspendu, il cesse. Elle se rend compte que son œil est noir comme mort, à ce moment-là :

*Je ne rends plus au jour qu'un regard étranger...
Oh ! combien peut grandir dans ma nuit curieuse
De mon cœur séparé la part mystérieuse,
[...]
Mais je ne sais ce que voit mon regard disparu ;
Mon œil noir est le seuil d'inférieures demeures !
Je pense, abandonnant à la brise les heures
Et l'âme sans retour des arbustes amers,
Je pense, sur le bord doré de l'univers,
À ce goût de périr qui prend la Pythonisse*

(JP, vv. 153-166)

L'"œil noir", le "regard disparu" est remplacé plus tard par autre chose, par l'"œil spirituel" ou le regard intérieur :

O DANGEREUSEMENT de son regard la proie !

*Car l'œil spirituel sur ses plages de soie
Avait déjà vu luire et pâlir trop de jours*

(JP, vv. 174-176)

Ce changement du regard, de l'extérieur vers l'intérieur est très important chez Valéry, et nous allons essayer de l'expliquer dans le chapitre suivant. Ainsi d'un point de vue structural, on peut dire que la Jeune Parque exprime deux états différents de l'actant sujet. On passe de l'"*Harmonieuse Moi*" à la "*Mystérieuse Moi*". La Parque essaie d'abord de garder les yeux ouverts et garde le contact avec le monde solaire. Mais après, nous voyons la Parque aux yeux clos. Elle entre dans la phase de non-contact avec le monde. Il essaie de se voir. Cela évoque un « dédoublement du regard ». Selon Wills : « Au dédoublement du moi, correspond le dédoublement du regard, et il y a un balancement constant entre deux attitudes possibles :

regarder le monde et vivre ou bien regarder le Moi et penser. Cette dichotomie entre l'être et le connaître parcourt toute l'œuvre valéryenne¹⁹³, en poésie comme en prose »¹⁹⁴.

Nous sommes entrée dans l'univers idiolectal de la vision chez Valéry. Il donne l'importance au regard. Comme nous avons vu, par exemple dans « Le Cimetière marin », tout commence par un regard, un regard qui déjà s'aiguise et interroge. Il est apparu deux fois. Au début (strophe 1), il est le regard d'un spectateur attentif, un contemplateur « *Qu'un long regard sur le calme des dieux !* » (CM, v. 6) et puis il devient (strophe 3) le regard qui enveloppe l'être et dont le pouvoir est celui de la mer « *Tout entouré de mon regard marin* » (CM, v. 21). C'est-à-dire que mon regard englobe le monde et il est le foyer de ce monde. Cela montre une évolution dans la pensée du poète. Il est pris à son propre regard et la pensée et l'imagination ont changé le regard du poète. C'est un mouvement, un dynamisme dans sa vision. Le contemplateur découvre d'abord l'univers, le "je" n'apparaît pas au début et puis nous avons l'apparition du "je" dès la quatrième strophe. Par exemple : « *À ce point pur je monte et m'accoutume* » (v. 20), « *Je hume ici ma future fumée* » (v. 28), « *Je m'abandonne à ce brillant espace* » (v. 34), « *Je te soutiens, admirable justice* » (v. 38), « *Je te rends pure à ta place première* » (v. 40), « *Je suis en toi le secret changement* » (v. 78), etc.

Ainsi il y a un tournant décisif dans le regard du poète qui nous entre dans la problématique du regard, le sujet le plus important chez Valéry. Cette vaste question est l'objet d'étude du chapitre suivant.

III. Regard phénoménal et éléments naturels

¹⁹³ Cette dialectique entre l'Être et le Connaître existe aussi dans le *Dialogue de l'Arbre* et dans un autre dialogue *Eupalinos* où le philosophe Phèdre représente la Conscience (= le Connaître) contre le poète Eupalinos qui est le protagoniste du Sensible (= l'Être). La question centrale dans ces dialogues étant : qu'est-ce que vivre ? Peut-on jouir simplement de la vie sans l'effort de l'esprit ? Rappelons aussi la parole de M. Teste : « *La connaissance est comme un nuage sur l'être ; le monde brillant comme taie est opacité* » (MT, « Extraits du Log-Book de Monsieur Teste », p. 38).

¹⁹⁴ WILLS, L. M. (1974), pp. 94-95.

Enfin, quel est le statut du regard et de la vision chez Paul Valéry ? Pour répondre à cette question, nous allons d'abord nous intéresser à l'enfance de l'auteur au travers de ses *Cahiers*, car la préférence pour le regard chez Valéry y semble déjà se former :

« *Quand j'étais un enfant qui dessinait des bonshommes sur ses cahiers, j'avais un moment solennel. C'était quand je mettais à mes bonshommes, des yeux. Et quels yeux ! Je sentais que je leur donnais la Vie et je sentais la vie que je leur donnais. J'avais les sensations de celui qui souffle sur la boue.* » (C. II, p. 109)

Valéry enfant, dessinant des yeux à ses bonshommes, était déjà conscient de son acte créateur. Dans cette citation, nous voyons qu'il y a un échange entre la sensation du monde extérieur et la connaissance du monde intérieur. Il donnait la "Vie" à ses bonshommes par leur mettre des yeux et il sentait leur vie. Pour assumer le développement de ces deux mondes, ce qui est caractéristique, c'est qu'il organise savamment la sensation afin d'introduire le sentiment et l'idée recherchée. Mais comment ? Les yeux créent la sensation de ce qu'est réellement l'homme, parce qu'au travers de son acte constructeur, ou bien créateur, Valéry observe l'expression du regard émanant des yeux de bonshommes qu'il crée jusqu'à ce qu'il se projette dans une dimension visionnaire de créateur. Il se croyait créateur. C'est par l'intermédiaire des yeux qu'il sent la "vie" qu'il donne à ses bonshommes. On peut dire que la redécouverte de l'organe sensoriel cher à Valéry, à savoir l'œil, aboutit à offrir la suprématie au sens visuel et c'est à travers le regard qu'il sent la puissance de l'homme, parce que c'est par les yeux que l'homme peut éprouver l'autorité, le pouvoir, la haine, la joie, la tristesse, bref, son monde intérieur :

« *La puissance de l'homme est dans son regard, dans l'angle, le mouvement, la fixité, l'indépendance conservée / gardée / de son regard.* » (C. III, p. 795 [C. 2, p. 1364])

Ainsi, pour Valéry, « l'unité, c'est la singularité du regard fondateur, qui la crée »¹⁹⁵. Et la présence du monde est assurée d'abord et surtout par la vue. Les dernières paroles de M. Teste, peuvent bien nous indiquer l'importance du regard chez Valéry :

« – *Adieu. Bientôt va ... finir... une certaine manière de voir* »¹⁹⁶.

Ce regard attentif, ou pour mieux dire cette attention au regard, semble bien définir Valéry lui-même. Et le héros valéryen, que ce soit Monsieur Teste, Léonard de Vinci ou Narcisse « est presque toujours un regard »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ HOUPERT, Jean-Marc (1986), *Paul Valéry, Lumière, Écriture, Tragique*, p. 29.

¹⁹⁶ VALÉRY, P. (1960), p. 74.

¹⁹⁷ WILLS, L. M. (1974), p. 15.

Notre intention et notre objectif, dans l'étude du regard et de la vision, sont de tracer un cheminement et de trouver une démarche dans le travail de la création de notre auteur. Nous voulons montrer que le regard de Valéry est le regard de celui qui mène à la vision du monde, c'est le regard tourné vers le monde extérieur, purement visuel, puis un regard de la connaissance. En effet, c'est la saisie de sensation visuelle qui lui donne une connaissance et un pouvoir de synthèse dans toute son œuvre. Pour Valéry, philosophe, critique, poète, qui est aussi l'homme des "*Cahiers*", tout processus de recherche débute par le regard :

« *Je me sentais, je me voulais donc un certain regard, et je ne suis guère que cela.* » (C. XXV, p. 454 [C. I, p. 201].

« Un certain regard », voilà définit l'homme, et particulièrement cet homme qui est, par excellence, celui qui sait regarder, d'un regard « qui ne soit celui d'un voyant, ni d'un voyeur, ni d'un contemplatif, ni d'un observateur, ni, enfin, d'un juge, mais bien d'un créateur – l'artiste »¹⁹⁸. C'est aussi un processus qui commence par l'observation des faits significatifs : "Observer" l'informe, et suit le cheminement de la faculté d'imaginer ce qu'il s'attend à voir :

« *Observer, c'est pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir* »¹⁹⁹.

Valéry suit le chemin de l'objectivation de sa connaissance par la prise de position constructrice du regard. Chez lui, le regard, c'est un geste de révolte contre ses sentiments intérieurs, c'est un rejet de la subjectivité, et la fuite vers l'objectivité et cette volonté d'observation et du regard n'est que la volonté de mettre de l'ordre dans l'esprit. L'équivalence est donc fondamentale entre l'homme et le regard dans l'ensemble des œuvres de Valéry. Bref, la position centrale du sujet "Je" valéryen est située dans le regard. À partir de cette étape, le regard lui donne une certaine vision et la méthode diffère : le savoir, l'imagination et l'intuition de Paul Valéry se combinent et lui suggèrent un vaste éventail intellectuel d'idées possibles ou de reconstructions potentielles dont nous sommes témoin dans son œuvre. Elles sont potentielles, parce que cette méthode n'est qu'un exercice mental, spirituel. C'est pourquoi, à propos de l'œuvre de Paul Valéry, on peut dire que l'abondance et la qualité de la production critique suscitée par son œuvre²⁰⁰, particulièrement sur la problématique du "Narcisse", qui est l'un des avatars importants de la vision chez l'auteur et

¹⁹⁸ HOUPERT, J.-M. (1986), p. 30.

¹⁹⁹ VALÉRY, P. (1960), « Pièces sur l'art », p. 1167.

²⁰⁰ On peut se référer aux études de Ned BASETET, Nicole CELEYRETTE-PIETRI, Jean-Marc HOUPERT, Huguette LAURENTI, Jean LEVAILLANT, Régine PIETRA, Jean-Michel REY et Judith ROBINSON-VALÉRY.

qui est l'objet d'une longue étude dans notre deuxième partie, semblent rendre présomptueuse toute nouvelle lecture. Il nous faut relire les textes de Paul Valéry, surtout les textes poétiques, pour saisir de façon dynamique le concept du regard et de la vision chez l'auteur au travers du corpus qui nous intéresse dans le cadre de ce travail. Car comme nous l'avons déjà dit, l'aspect visuel et la sensation visuelle constituent la phase initiale de la poésie et de la pensée valéryenne.

De plus, selon L. J. Cain, il y a trois étapes intimement liées dans le mode de la construction littéraire de Valéry : « la première est la faculté de percevoir, la deuxième, celle de transformer, la troisième, celle de recréer »²⁰¹.

Dans la première étape, nous voulons savoir si cette faculté de percevoir relève seulement du fonctionnement du regard ou bien de l'adaptation profonde à ce que l'on voit. Chez Valéry, le sens doit être un appareil d'interprétation de choses inconnues. D'où le problème de la relation entre le sujet-Je qui interprète et son objet inconnu. Le sujet en tant que centre de sens, est toujours en acte « conscient » de sentir et de développer ce sentir. La question du sens est donc posée par le sujet regardant. C'est bien à une sorte de "phénoménologie du regard" qu'en vient ici Valéry. Ce que l'œil "naïf" permet comme la vue, c'est un accès au monde "brut", dénué de sens, ainsi que l'écrit régulièrement le poète « *sans signification* », « *non significatif* ». Nous savons que par l'œil, nous avons accès à un réel tout à la fois possible et potentiel. Ici, on se rapproche de l'idée de Merleau-Ponty qui parle d'un "Être pré-linguistique" ou "Être à" pour le "sujet percevant"²⁰². Dans la conception valéryenne du sujet, « *voir se suffit* » qui est identifiable à « *ce qui est* ». Il est naturel que ce sujet utilise pour son acte « *l'appareil de réglage qui peut être mû volontairement* » (C. I, p. 1155). D'où nous saisissons plusieurs sortes de regard et de vision, regard de près, de loin, de haut, etc.

Il faut aussi souligner que le mouvement volontaire effectué pour développer le sentir et le monde sensible vise à transformer et modifier la perception dans la deuxième phase. Ici nous entrons dans la perspective imaginaire qui introduit une prise de vue interne et nous assistons à la faculté valéryenne d'imaginer qui part de « *l'étonnante inexactitude probable de l'observation immédiate* » (C. I, p. 1168). Chez Valéry, à la suite de l'observation, nous avons une faculté d'imagination. Comme dit l'auteur lui-même :

« *Je trouve toujours un grand intérêt à composer une chose ou un homme avec l'idée que je m'en faisais avant que je les visse. Si cette idée était précise, sa confrontation avec l'objet même peut nous enseigner quelque chose.*

²⁰¹ CAIN, Lucienne Julien (1958), *Trois essais sur Paul Valéry*, p. 25.

²⁰² MERLEAU-PONTY, M. (1964a).

De telles comparaisons nous donnent une certaine mesure de notre faculté d'imaginer à partir de données incomplètes. Elles nous remontent aussi toute la vanité des biographies en particulier, et de l'histoire en général. Il est vrai, toutefois, qu'une chose est plus instructive encore : c'est l'étonnante inexactitude probable de l'observation immédiate, le faux qui est l'œuvre de nos yeux. Observer, c'est pour la plus grande part, imaginer ce que l'on s'attend à voir »²⁰³.

Ce que nous comprenons ici, c'est la véritable confrontation du sujet perceptif et cognitif avec son objet. La chose qui subit plusieurs transformations au lieu de profiter de l'« intercommunication bien accordée » entre les deux. Par exemple l'effet varié de lumière est très favorable à l'accentuation de cette communication intime avec les objets²⁰⁴. La méthode de Valéry consiste à chercher une variation de ce qui est dans l'état de système clos, système où les éléments n'existent que par des relations. Cette phase de transformation est très importante, parce que le sens est saisissable dans la transformation, ou mieux, comme le dit J. Fontanille « le sens humain n'est saisissable que dans le changement, établi après coup : il n'y a pas de sens "fixé", affecté à une situation détachée de tout contexte, à un état unique, à un terme isolé ; il n'y a de sens que dans le passage d'une situation à une autre, d'un état à un autre, et dans la relation entre au moins deux termes »²⁰⁵. Cette remarque de J. Fontanille nous renvoie à la remarque de Valéry pour qui la transformation est une phase importante et que les éléments n'existent que par des relations.

Dans cette citation, Valéry parle aussi de l'observation immédiate, c'est-à-dire d'un regard non attentif, un regard qui n'informe pas, et puisqu'il n'observe pas attentivement, il voit faussement et il ne voit pas le vrai objet. Nous essaierons d'éclaircir cette phase de transformation dans ce chapitre qui concerne le regard. Cette transformation est présente surtout par le biais des éléments naturels.

La dernière phase, chez Valéry, c'est la "recréation" et il essaie de rétablir une "continuité". C'est le domaine de la démarche de l'intellect où il faut une fonction de « *la sensibilité combinatoire imaginative* » (C. 1, p. 1205). La thématique du regard sidéral nous donne un exemple de cette phase de construction, qui permet à l'auteur d'être à la fois vécu et vivant, sensible et intelligible.

Le travail poétique de Valéry consiste aussi à aboutir au fonctionnement de l'esprit, en essayant de produire le plan de l'expression par des "combinaisons régulières". Selon Valéry, « Ces "*combinaisons régulières*" [sont] "les premiers guides de l'esprit humain", il les trouve,

²⁰³ VALÉRY, P. (1960), *Pièces sur l'Art*, « Degas Danse Dessin », p. 1167.

²⁰⁴ Nous allons parler de la lumière dans la deuxième partie.

²⁰⁵ FONTANILLE, J. (1999), pp. 6-7.

sous formes de métaphores, aussi bien chez le savant que chez l'artiste »²⁰⁶. Pour lui, l'artiste est celui qui sait voir : « *Voir ce que tout le monde peut voir et ne voit pas* » (C. IV, p. 356) et il note dans un autre Cahier : « *Une grande œuvre en tous genres impose une manière de voir* » (C. XII, p. 563). Il impose "un point de vue" ou bien une "multiplicité des points de vue". C'est une sorte de perception éclatée, un regard "ouvert".

Ainsi qu'il s'agisse, pour Valéry, du « *regard pur* »²⁰⁷, de la perception ou des combinaisons causées par la rêverie et par les éléments naturels pour nourrir l'imagination, ce sont encore des espaces qui sont tramés, engendrés, créés par celui qui est capable d'associer, c'est-à-dire de regarder « *comme un être total et solide un groupe de fleurs ou d'hommes* »²⁰⁸, de dissocier « *une tache de clarté sur un mur* »²⁰⁹, d'imaginer « *les nappes qu'un oiseau dans son vol engendre, la courbe sur laquelle glisse une pierre lancée* »²¹⁰, de sentir « *la rayure grinçante du tremblement des insectes, le roulis des arbres* »²¹¹. « *Parfois [dit Valéry, parlant de Léonard de Vinci] sa rétine elle-même peut comparer, dans le temps, à quelque objet la forme de son déplacement* »²¹². La vision devient une énonciation en acte. Et c'est le processus de l'objectivation que nous poursuivons à travers la thématization du regard. Valéry a le grand but de former ou de réaliser un sujet "Je" par l'exercice de la poésie qui soit capable de fabriquer les deux plans du langage, le "plan de l'expression" et le "plan du contenu".

Pour développer la thématique du regard chez Valéry, si vaste et importante, nous étudierons les poèmes de l'*Album des vers anciens*, surtout « Profusion du soir, poème abandonné », dont les premières esquisses sont intitulées « Regard », et aussi « Un feu distinct... ». Dans tous ses poèmes, nous allons essayer de puiser les quatre éléments naturels qui procurent le regard vers le monde de près ou de lointain : nous avons des regards solaire, lunaire, crépusculaire, aquatique et enfin le regard sidéral qui recrée tout.

De plus, en lisant les poèmes de Valéry, nous constatons qu'il y a deux programmes narratifs qui sont enchâssés l'un dans l'autre. Le premier, c'est un programme de base, un programme de communication où le sujet "Je" entre en relation avec les éléments naturels et le monde grâce à un regard transitif qui est médiatisé parfois par une femme. Le deuxième, c'est un programme d'usage qui est un programme d'échange où les éléments naturels tiennent lieu d'une valeur d'échange (« *un feu m'habite* », « *chair fraîche* », « *l'œil sombre* »,

²⁰⁶ BEMOL, Maurice (1949), *Paul Valéry*, p. 99.

²⁰⁷ Cf. VALÉRY, P. (1957), *Variété, Théorie poétique et esthétique*, « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », p. 1171.

²⁰⁸ VALÉRY, P. (1957), « Introduction à la méthode de Léonard de Vinci », p. 1168.

²⁰⁹ VALÉRY, P. (1957), p. 1168.

²¹⁰ VALÉRY, P. (1957), p. 1169.

²¹¹ VALÉRY, P. (1957), p. 1169.

²¹² VALÉRY, P. (1957), p. 1169.

etc.). L'échange est présenté comme un développement du monde que mettent en circulation les éléments feu, terre, et eau au sein d'un ensemble des figures, afin de montrer à "Je", les effets de ce mouvement. Ce mouvement montre un état dynamique qui crée les situations intersubjectives entre "Je" et le monde qui traîne le contact avec le monde, car il semble que Valéry ait l'intention de pénétrer le monde par son regard et de prendre contact avec lui. Mais après un certain moment, nous voyons que ce contact n'est pas très favorable au sujet et il essaie de créer un écart, une distance. Ainsi, la réflexion sur le problème de la proximité et de la distance pourrait être l'une des problématiques valéryennes du regard. Dans les manuscrits du « Regard », nous trouvons beaucoup de fragments qui montrent cette tentative chez lui. Ce qui est important encore, c'est que le regard de près, le *regard-contact* est réalisé par les images figuratives des éléments naturels que nous essaierons de développer en détail.

1. Le regard-contact avec le monde

Dans le discours valéryen, les images de la nature et du monde suggèrent d'abord une vue immédiate. Cette vue immédiate est utilisée comme une solution réflexe d'un certain désir, le désir de se voir dans le monde et de pénétrer le monde par son regard. Ceci, parce que la vue immédiate que provoque la nature peut être comparée à « *un plus court chemin* », car aux yeux de Valéry :

« La combinaison des représentations en quoi consiste l'imagination n'est possible que par leur réductibilité, leur simplification, leur réduction à l'état signe, c'est-à-dire acte.

L'image immédiate, qui se présente comme solution, peut être comparée à un plus court chemin dans l'espace nerveux figuré, – dont la trame est formée par l'ensemble des correspondances entre besoins, actes et choses »²¹³.

Cette image immédiate se révèle comme « un foyer de questions », parce que sa trame est formée par « l'ensemble des correspondances des représentations » qui est cachée dans cette trame. Il s'agit donc de suivre les actes des images qui rayonnent tous dans leur fonction propre. Pour Valéry, l'esprit qui veut être créatif commence par saisir l'état brut des phénomènes intérieurs ou extérieurs. Ce qui compte le plus dans ce cheminement, c'est la saisie immédiate des sensations qui se transformeraient pour devenir des figures poétiques, les images visuelles que l'on peut appeler les "icônes". On voit que cette saisie immédiate dans

²¹³ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Analecta », pp. 711-712.

l'instant comme acte « est représentée dans certains poèmes par l'expression de l'émerveillement intense »²¹⁴, d'une forte sensation qui nous réveille d'abord, parce qu'il est important de comprendre le sens de la réalité ordinaire. Nous connaissons cette saisie immédiate d'abord grâce à l'élément feu et au regard solaire. Ensuite, nous saisissons l'objectivité incarnée pour qu'elle devienne un thème poétique dans les motifs de la fuite vers le soir, vers l'étoile, vers l'eau.

- Le feu

Il y a tous les avatars de l'élément feu dans *l'Album des vers anciens* comme soleil, miroir, étoile, diamant, (« *Haute nativité d'étoile élucidée, Un diamant agir qui berce la splendeur...* », (PS, vv. 13-14)), sang, flamme, etc.

Le mot soleil est certes une métaphore poétique banale et répandue. Mais chez Valéry, l'élément feu et le soleil, une image de la nature, suggère une vue immédiate. Fulgurant, il est lié à l'imagination et aussi au corps.

Dans son poème « Profusion du soir », il y a l'examen de la transformation de ce regard vers le soleil, et cela à travers les manuscrits de « Regard ». Il arrive à la formation d'une certaine image immédiate. Le poète hésite à choisir entre le regard tourné vers le haut "*extrême hauteur*" et le regard vers le lointain "*œil contemplatif*", un œil qui regarde le monde. Dans « Profusion du soir », l'image du soleil est représentée dans le vers 1 :

*Du Soleil soutenant la puissante paresse
Qui plane et s'abandonne à l'œil contemplateur,
Regard !... Je bois le vin céleste, et je caresse
Le grain mystérieux de l'extrême hauteur.*

(PS, vv. 1-4)

Mais c'est un soleil qui soutient, non le soleil en tant que tel. Cette image donne au poème une force qui le dirige tout entier, elle a pour fonction la force de visibilité, parce qu'il aide « l'œil contemplatif » paresseux. De plus le "Je" est présenté comme le regard, qui regarde le soleil. C'est une réflexivité totale. C'est un œil corporel qui est doté aussi d'une certaine lumière. En effet, l'osmose et l'interpénétration de la force du regard transforme l'œil en substance du regard même. Il y a aussi un échange parce que l'œil, le vrai miroir par nature, reflète la lumière du soleil.

²¹⁴ CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (1979), *Valéry et le moi, des Cahiers à l'œuvre*, p. 180.

Cette strophe, dans laquelle nous avons une scène réflexive, est organisée autour de deux actants, "Je" et "Le soleil" et spécialement autour des perceptions et sensations que le "Soleil" procure à "Je". Et le centre du discours s'est déplacé du "Soleil" vers le "Je", avec une distribution des modes de sensation. Le soleil est le centre de la lumière et du monde visible et le "Je", le centre d'un champ gustatif et tactile autour d'un "moi-peau", selon l'expression de J. Fontanille²¹⁵, qui « *bois* » et qui « *caresse* » avec son œil. C'est un "regard-contact". Car, ici "voir", devient apercevoir des choses ou des phénomènes au moyen d'autres sens que la vue à savoir : l'ouïe, le toucher, l'odorat et le goût. C'est la poly-sensorialité. C'est le contact avec le monde par tous les sens. Par la suite, tout autant que le "voir", le contact immédiat du "toucher" et du "goût" – le contact charnel – indique bien au sujet la réalité plus précise du monde. Tandis que le langage produit des concepts, les primats du toucher et du goût obtiennent une relation aux choses. C'est un rapport sans intermédiaire. P. Signorile note à propos de toucher : « le toucher est l'un des moyens qui va conduire le sujet à l'expérience immédiate des choses [...] »²¹⁶. Donc, il y a forcément une relation immédiate entre le monde et le sujet. Valéry fait parler Faust avec fermeté à ce propos :

*« JE RESPIRE et JE VOIS... Mais ce qu'il y a peut-être de plus présent dans la présence, c'est ceci : JE TOUCHE... (Il frappe le bras du banc sur lequel il est assis.) Et d'un seul coup, je trouve et je crée le réel... Ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche. Réel veut dire cela. Et rien de plus »*²¹⁷.

Si le voir implique l'être, la présence du corps, ultérieurement le toucher, l'odorat ou le goût fortifient cette présence puisqu'ici la distance est anéantie entre le sujet et la réalité. Selon le processus de la logique de Faust, on peut déduire (Respirer → voir → toucher). D'ailleurs, Faust se pose la question en ce qui concerne les sensations "doubles", les fonctions "touchante" et "touchée" dans son corps, ce que Merleau-Ponty a bien développé dans sa *Phénoménologie de la perception* en disant que notre corps est dédoublé comme sentant et sensible (p. 109). Faust continue :

*« Oui. Quoi de plus réel ? Je touche ? Je suis touché. Un vieil auteur disait : Toucher, être touché n'appartient qu'aux seuls corps... »*²¹⁸.

En ce qui concerne le poème « Profusion du soir », les regards corporels et solaires montrent bien l'échange entre le monde et le corps et chacun se fait présent l'un à l'autre.

²¹⁵ FONTANILLE, J. (1999), p. 101.

²¹⁶ SIGNORILE, P. (1993), p. 71.

²¹⁷ VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « Mon Faust », p. 323.

²¹⁸ VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « Mon Faust », p. 323.

Nous avons la figure corporelle, dont la trame cachée va nous révéler un germe de la problématique du corps chez Valéry, une problématique que nous allons développer dans la deuxième partie.

C'est aussi une expérience de contact entre l'œil et ce qu'il voit, une pure phénoménologie. C'est la perception. En effet, « l'homme qui regarde l'Univers simplement par les yeux et s'imprègne de spectacles, pratique un art difficile : l'art de la perception »²¹⁹. Et nous assistons ici à une dialectique entre le monde visible dont la nature est le centre et le monde tactile et gustatif qui reste sous le contrôle du *Je*. Dès lors, ces vers de Valéry participent à un conflit entre les domaines de la sensibilité du discours, comme en témoignent d'ailleurs les quelques vers qui le suivent :

*Je porte au sein brûlant ma lucide tendresse,
Je joue avec les feux de l'antique inventeur ;*

(PS, vv. 5-6)

Les termes "brûlant" et "feux" contiennent clairement l'élément feu. Et de nouveau le mode tactile sert de médiateur entre "Je" et le monde visible, ici un corps "sein brûlant", avec l'image figurative de « *porter ma lucide tendresse* ». En effet, le "Je" est le centre organisateur de la deixis énonciative et perceptive qui entre aussi dans le champ passionnel et émotionnel du discours. Le "Je" est un sujet passionnel, car selon J. Fontanille, « le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps [...], il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la *présence* »²²⁰. Ce qui est le cas de notre sujet "Je" dans ces vers.

Ces exemples cités de la poésie valéryenne montrent que l'insertion des figures et des icônes dans le discours lui procure un sens et une orientation dans sa réflexion et il prend en considération la dimension perceptive, sensible et affective du discours.

La perception et la vision du soleil sont aussi exprimées dans « Air de Sémiramis », où l'actant sujet distingue, dans l'or du soleil, des formes splendides et singulières. Ainsi la reine Sémiramis voit la ville de Babylone se dessiner devant elle à l'aurore :

*Soleil, soleil, regarde en toi rire mes ruches !
L'intense et sans repos Babylone bruit
[...]
Je vois mon temple neuf naître parmi les mondes,
Et mon vœu prendre place au séjour des destins ;
Il semble de soi-même au ciel monter par ondes*

²¹⁹ WILLS, L. M. (1974), pp. 17-18.

²²⁰ FONTANILLE, J. (1999), p. 72.

Sous le bouillonnement des actes indistincts.

(AS, vv. 61-72)

Dans un autre poème, « Épisode », c'est sous l'effet de l'élément feu et du soleil notamment que la trame de la figure corporelle de la "pucelle" nous montre un plan figuratif affectif :

La pucelle doucement se peigne au soleil

(« Épisode », v. 2)

ou bien dans les vers :

*Ses poings délicieux pressent la touffe d'or
Dont la lumière coule entre ses doigts limpides*

(« Épisode », vv. 15-16)

Les "poings" et une autre figure du corps comme les "doigts" évoquent l'effet intense de la présentation du corps qui s'imprègnent dans le monde lumineux. Cet effet est présent dans d'autres vers comme :

*Aux nénuphars de l'onde elle donne un orteil
Ultime, et pour tiédir ses froides mains errantes
Parfois trempe au couchant leurs roses transparentes.
Tantôt, si d'une ondée innocente, sa peau
Frissonne, c'est le dire absurde d'un pipeau,
Flûte dont le coupable aux dents de pierrerie
Tire un futile d'ombre et de rêverie
Par l'occulte baiser qu'il risque sous les fleurs.*

(« Épisode », vv. 3-10)

Nous avons encore d'autres motifs du corps, comme "main", "bouche" qui évoquent une séduction, une émotion et un sentiment qui pourrait être l'amour. On peut dire que dans les textes de l'*Album des vers anciens*, chaque figure corporelle est représentée comme l'un des fragments d'une personne qui existe pour provoquer de nombreuses impressions dans la mesure où le poème nous fait suivre toutes les modulations que la lumière et l'acuité du regard (« *O dangereusement de son regard la proie* », *La Jeune Parque*) arrangent dans les sensations de l'énonciataire. Le regard sur la trame des figures corporelles que nous avons appris, révèle la magnifique technique des enchaînements cachés que Valéry utilisera dans son poème plus long, *La Jeune Parque*.

De plus dans l'*Album des vers anciens*, le sujet de l'énonciation se dédouble presque systématiquement en deux instances, une instance personnelle et parfois subjective, le "Je",

qui assume la parole, les émotions et les sensations, et une autre instance subjective, qui est parfois l'image objective de la "nature" à qui s'adresse l'instance énonciateur en disant "Tu", parfois l'image subjective d'une "femme". Tous les deux assument les représentations et les figures. La plupart du temps, cela montre le regard du "Je" vers le monde [Je → Monde] qui est un « regard transitif objectal »²²¹.

Revenons à l'élément du "feu". La tradition critique et une lecture intuitive nous suggèrent que l'élément feu évoque l'amour. Nous devons rappeler que dans l'esquisse du poème « Un feu distinct... », au milieu d'un cahier presque uniquement consacré à des réflexions philosophiques, ce thème d'amour valéryen revivifie la fonction de la vie elle-même. Par exemple l'esquisse « Le feu amour », datant les années 1897-1899, nous apporte une singulière écho de la volonté valéryenne d'aller jusqu'au bout. L'effacement du mot amour dans le texte publié²²² nous suggère que Valéry a essayé d'affronter le thème de l'amour, l'un de ses thèmes les plus insistants, « avec plus de prudence ». Il semble que Valéry ait tendance à éviter les mots "amour" et "aimer" peut-être parce qu'il ne voudrait pas facilement tomber dans ce thème de l'amour et il essaie de le montrer comme « le plus inaccessible ». En dehors de ce brouillon du Cahier, nous avons trouvé cinq pages manuscrites de « Un feu distinct... », parmi les ébauches²²³ des *Vers anciens II* (1891-1900). Et dans les deux premiers vers qui nous retiennent l'attention, l'invariant n'est que *feu ...et je vois froidement*.

*Le feu d'amour m'habite et je vois froidement
L'illumination de la nuit entière*

*Le feu amour/caché/sombre m'habite et je vois froidement
L'illumination de la terre entière*

*Le feu sombre m'habite et je vois froidement
La violente vie illuminée entière
L'illumination vue de la douce/ morte entière*

*Le feu sombre/triste m'habite et je vois froidement
La violente/transparente vie illuminée entière
(Au travers de vie illuminée entière)*

*Un autre feu caché/sombre m'habite et je vois froidement
La violente/forme de la vie illuminée entière*

²²¹ FONTANILLE, J. (1995), p. 80.

²²² Pour la première fois, c'était en 1920.

²²³ VALÉRY, P. (1891-1900), *Vers Anciens II*, « Ebauches poétiques » de 1897-1900, ff. 137-200 : « Un feu distinct », ff. 137-141. (Au feuillet 137 : copie de la main de Mme Paul Valéry de l'ébauche de ce poème qui apparaît dans le *Cahier* « Tabulae meae tentationum ».)

Et enfin, dans la version publiée :

*Un feu distinct m'habite, et je vois froidement
La violente vie illuminée entière...*

(« Un feu distinct... », vv. 1-2)

Il y a d'abord le feu qui est central parce qu'il illumine la vie et « *ses actes gracieux* [sont] *mélangés de lumière* » (v. 4), mais tout de suite après on rencontre le froid : « *Je vois froidement* ». Le regard froid est un regard qui n'a pas de sensibilité et donc pas d'énergie. En effet la frontière entre le domaine extérieur, personnel et objectif et le domaine intérieur impersonnel et subjectif est décrit par l'élément feu, c'est-à-dire que l'énergie du feu n'affecte pas le regard du "Je". Les deux domaines sont bien "distincts". Ce qui montre que Valéry a tendance à distancier le "Je" avec le monde, c'est aussi la distinction entre *Je/me*. Après le feu et malgré le feu, c'est le froid qui s'impose. En général, le froid est associé à l'élément terre.

- Le feu et la terre

Nous trouvons facilement l'élément de la terre dans l'image de la lune et le regard vers la lune (le regard lunaire), le point où une forme tourne vers l'informe, où une forme se défait dans une autre, où le réel se mélange à son fantasme, par l'image de la lune qui nous permet d'entrer dans un champ visuel brouillé. C'est-à-dire qu'après l'élément feu qui évoque le motif de la lumière et une vision favorable, nous arrivons au motif de l'ombre qui introduira la thématique du regard crépusculaire sous le plan figuratif du soir et l'apparition de la lune.

Parmi les substituts de l'œil, par sa rotondité et sa luminosité, la lune aussi joue un rôle important, accentuant l'ambiance nocturne par ses lueurs mystérieuses, informelles. La lune soutient la fonction du miroir de la fontaine, dispersant les ténèbres de la nuit. Il y a aussi une correspondance profonde, réciproque entre le regard embrumé de larmes et la lueur lunaire dans l'espace. Dans « Narcisse parle », nous lisons :

*Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes yeux opposée !*

(NP, v. 24-25)

*Mais la lune s'amuse aux myrtes allongés.
Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine
Chair pour la solitude éclore tristement...*

(NP, vv. 38-40)

Les mots "chair-lune-myrttes" qui enchaînent implicitement le plan du poème, nous suggèrent l'élément de la terre. La lune, en tant que le regard dominant, parcourt à la fois la figure intérieure à l'eau, la "chair", et la figure extérieure de l'entourage, les "myrttes".

L'image de la lune est aussi en rapport avec l'élément du feu, une lumière affaiblie et l'ombre :

*La lune mince verse une lueur sacrée,
Toute une jupe d'un tissu d'argent léger,
Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée.*

(« Féerie », vv. 1-4)

*- Tandis qu'aux bords lointains du Théâtre pensif,
Sous un masque léger glisse la mince lune...*

(PS, vv. 27-28)

L'image de la "lune mince" évoque une lumière très faible et est en contraste avec le motif de l'eau par dehors et au-dedans par l'image de l'ombre. La vision lunaire pourrait être l'une des coquilles nécessaires pour enfanter un "Moi", une façon de paraître du sujet à la logique de l'éloignement et sous l'effet de l'ombre. Ce paraître est aussi une façon d'embrasser un domaine d'expérience vécue et de possibilité de représentations, par lequel le "Je" arrive à se faire une image de soi. Le paraître mène à la formation d'un être, d'une figure dans laquelle le "Je" se reconnaît.

De plus, avec l'image de la lune, se prépare les conditions dans lesquelles le paysage imaginaire des figures de l'informe se développe : le fond obscur, les transformations de la lumière. La lumière libre et diffuse aide à former les figures accidentelles dans le fond informel. La lune crée un regard crépusculaire et l'informe devient source d'une forme qui rend présente l'image d'un autre, une figure qui est dans certains poèmes une femme et dans d'autres, la figure de l'actant sujet (un reflet narcissique) :

*À travers les bois bleus et les pleurs éternels !
Une tendre lueur d'une heure ambiguë existe,
Et d'un reste du jour me forme un fiancé
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...*

(NP, vv.19-22)

La lumière lunaire dans le paysage est présenté par « Une tendre lueur d'heure ambiguë qui forme un fiancé d'un reste du jour », dans cette version de 1920, cette lumière est plus accentuée que dans celle de 1891 où il y a « une lumière qui ondule » :

À travers ces bois et ces lys fraternels

*Une lumière ondule encore, pâle améthyste
Assez pour deviner là-bas le Fiancé
Dans ton miroir dont m'attire la lueur triste*

Devant ce genre de paysage, le regard est un mouvement. Ce sont les éléments naturels qui procurent ce mouvement. Ici, c'est le motif de l'eau qui aide le développement de ce regard, parce que la vision de l'eau déforme toutes les images comme incertaines et émiettées, ou souvent divisées.

La vue obscure fait évidemment disparaître l'identité ordinaire des choses. Mais la lune disperse aussi les ténèbres de la nuit. Ces reflets de la lumière lunaire ne brûlent pas l'actant sujet, mais lui font plonger à la fois dans l'espace lui-même et en lui-même. Grâce à la lune, la nuit devient une sorte d'eau dormante, de mer endormie. Ainsi, quand on s'éloigne du feu (la lumière) et la terre, on rencontre l'eau et par la suite une autre forme d'échange et de communication.

- L'eau et le feu

Un regard important chez Valéry est le regard vers la fontaine (le regard aquatique). L'eau est un élément essentiel chez Valéry. Qu'elle soit tranquille, mouvante, multiforme, elle montre une lucidité, c'est un merveilleux agent de la vie.

C'est d'abord l'eau tranquille qui nous fournit la thématique du regard aquatique par ses nappes de calme absolu, son plan pur où toutes choses mirées paraissent plus parfaites qu'elles-mêmes. L'eau tranquille où toute la nature se fait "Narcisse" et s'aime, c'est aussi dans la phase du regard aquatique que le sujet "Je" se fait Narcisse. L'acte du regard chez Narcisse qui poursuit son image, son insaisissable identité, se développe de la même façon que celle de la formation d'une figure dans le fond crépusculaire. Mais après le problème de la relation entre la figure et le fond, celui de la figure-identité s'impose : « se voir dans le miroir et s'y reconnaître ». Nous entrons dans le détail de cette question, dans la deuxième partie qui concerne la problématique du Narcisse.

Au lieu de l'espace vaste et brillant où le regard solaire peut s'étendre, l'espace du regard aquatique se situe dans la fontaine, endroit sombre et restreint où seule la face éclairée par la lumière de la lune retient le regard.

Ainsi si le motif de l'eau dans ce poème est particulièrement précieux, c'est que sa recherche nous conduit à une autre dimension de l'espace poétique par l'expression de « l'eau mince » :

*Mais l'azur doux s'effeuille en ce bocage mort
Et de l'eau mince luit à peine, reposée
Comme un pâle trésor d'une antique rosée*

(« Les vaines danseuses », vv. 8-10)

Cette image se développera dans les poèmes concernant Narcisse, en fonction du "miroir-source". Et aussi il nous semble que Valéry essaie de saisir un véritable espace de rêve dans l'image de l'eau et l'apparition de l'eau se révèle comme un certain bord où les deux mondes, le rêve et la réalité, se rencontrent ou se séparent. En effet, « Valéry rêve sur l'eau et veut pénétrer dans l'eau, très clairement, dans « Le Cimetière marin » et dans *La Jeune Parque* ; l'eau est alors valorisée ; l'écume des vagues, par exemple, est vue dans cette rêverie comme un lait nourricier. La contemplation valéryenne, [...], sera créatrice d'images dynamiques, cosmiques, qui sont le plus souvent marines, mais aussi terriennes »²²⁴. Ces images, comme nous l'avons dit, ne sont pas des images littéraires, c'est-à-dire des métaphores, mais des images visuelles, dans le sens d'icônes.

Il y a des forces de vision active dans la fontaine même et en elle Narcisse veut se voir. Les expressions comme « *pleurs éternels* » et « *nos larmes d'argent* » montrent le rôle de l'œil triste plein de larmes qui transforme et déforme le regard. Pour cet œil, toute la vision spéculaire se couvre d'ombres, de formes frissonnantes, dans lesquelles le regard s'abîme. En effet, les yeux en larmes nous procurent un des modes de l'informe dans la perception visuelle : changement ou « anamorphose ». Dans le paysage poétique, cet informe est souvent présenté par la phase du regard lunaire qui procure une lueur faible et aussi par l'eau. Selon Bachelard, « l'eau, en groupant les images, en dissolvant les substances, aide l'imagination dans sa tâche de désobjectivation, dans sa tâche d'assimilation. Elle apporte aussi un type de syntaxe, une liaison continue des images, un doux mouvement des images qui désancree la rêverie attachée aux objets »²²⁵. Et il note encore : « L'eau sert à *naturaliser* notre image, à rendre un peu d'innocence et de naturel à l'orgueil de notre intime contemplation »²²⁶.

C'est ainsi que l'élément eau est un élément pour la dialectique du "voir" et "se montrer". Il montre la volonté de contempler. L'homme veut voir et aime voir. Voir est un besoin direct, une vision active.

²²⁴ WILLS, L. M. (1974), pp. 9-10.

²²⁵ BACHELARD, G. (1942), pp. 17-18.

²²⁶ BACHELARD, G. (1942), p. 32.

Le monde est ainsi représenté par l'élément eau qui est figuré dans un autre poème par l'image du lac, une grande eau tranquille :

Le lac en vain palpite et lèche son lit rose

(« César », v. 5)

Un autre exemple de l'effet du regard vers le monde aquatique, c'est les « Valvins » dans lequel la rêverie de l'observateur aboutit à la totale fusion, pour que « la Seine » comme un grand œil, reçoive les choses en vision :

Traînant quelques soleils ardemment situés

*Aux blancheurs de son flanc que la Seine caresse
Emue, ou pressentant l'après-midi chanté,
Selon que le grand bois trempe une longue tresse,
Et mélange ta voile au meilleur de l'été.*

(« Valvins », vv. 4-8)

Dans toute l'ambiance, la fusion est causée par la rencontre de l'élément feu (le soleil) et l'élément eau (la Seine). Les verbes familiers et importants chez Valéry : « caresser », expérience de contact et de la proximité, « tremper » et « mélanger » accentuent cette image de la fusion, de communication et d'échange. L'acte de « la Seine, eau » traîne le soleil, intense lumière se reflétant sur les eaux où elle est ardemment située, comme un regard qui capte l'image. Selon l'expression de J.-L. Faivre, « c'est le contact sensuel avec le monde »²²⁷ qui pourrait être le centre de la pensée de Valéry.

De plus, du point de vue de la phénoménologie, selon Merleau-Ponty, l'eau est "chair", c'est le corps qui mènera à la perfection l'acte du regard, qui pourra atténuer et rendre raison à la folie délivrée du sensible et générer l'ordre, la géométrie achevée et parfaite. « L'eau elle-même, la puissance aqueuse, l'élément sirupeux et miroitant, je ne peux pas dire qu'elle est dans l'espace ; elle n'est pas ailleurs, mais elle n'est pas dans la piscine. Elle l'habite, elle s'y matérialise, elle n'y est pas contenue, et si je lève les yeux vers l'écran des cyprès où joue le réseau des reflets, je ne puis contester que l'eau le visite aussi, ou du moins y envoie son essence active et vivante »²²⁸.

Cette expérience vécue est le départ de l'expérience du corps. "Je" est fait "voyant-visible" par la réflexivité du sensible. En traduisant cette réflexivité et en la redoublant, le dehors se complète. La logique de l'éloignement du paraître dans la phase du regard lunaire se libère de l'impasse dans cette phase du reflet dans l'eau, multipliant ses possibles. Pourtant, à

²²⁷ FAIVRE, Jean-Luc (1975), *Paul Valéry et le thème de la lumière*, p. 19.

²²⁸ MERLEAU-PONTY, M. (1964b), p. IV-V.

la fin, la vision de ce reflet dépossède le sujet de lui-même, le désapproprie, le rend absent en une série de métamorphoses, de sorties hors de soi, au contraire du désir du sujet qui chercherait la présence de soi dans la re-présentation.

En effet, tout ce qui est reflet aide à l'acte du regard en mouvement. Avant de former son propre corps désiré par exemple dans le poème « Narcisse parle », Narcisse s'égaré longtemps dans le temps du reflet, de l'image éparpillée du corps, d'une apparence reflétée sur la surface, se dirigeant vers un corps possédant volume et profondeur comme le corps « qui nage », qui se baigne et que nous trouvons dans la strophe 10 de « Profusion du soir » :

*Et sur les roches d'air du soir qui s'assombrit,
Telle divinité s'accoude. Un ange nage.*

(PS, vv. 50-51)

Ici aussi, comme nous l'avons dit pour d'autres vers, nous avons la présentation et la présence d'un corps, ce qui montre que pour être en contact avec le monde (l'eau), l'instance du discours "Je" a besoin d'un corps et il cherche ce corps pour soi afin de sentir et saisir le monde, ce que prouvent les vers suivants :

*Moi, qui jette ici-bas l'ombre d'un personnage,
Toutefois délié dans le plein souverain,
Je me sens qui me trempe, et pur qui me dédaigne !
Vivant au sein futur le souvenir marin,
Tout le corps de mon choix dans mes regards se baigne !*

(PS, vv. 53-57)

Dans un autre poème, « Air de Sémiramis », il y a des vers qui montrent la préférence de l'actant sujet pour avoir un corps :

*... « Existe !... Sois enfin toi-même ! dit l'Aurore,
Ô grand âme, il est temps que tu formes un corps !*

(« Air de Sémiramis », vv. 5-6)

Cela montre que l'actant sujet aime engendrer un corps. J. Fontanille note : « même les acteurs de papier et de mots ont un corps. [...] les actants narratifs, sujet, objet ou destinataire, n'ont pas de corps ; ce sont de simples fonctions, des rôles abstraits attachés à des classes de prédicats. Pour trouver le corps des actants, il faut se placer encore une fois à la hauteur du discours, sous le contrôle d'une énonciation en acte, organisé autour du *corps propre* de l'instance de discours »²²⁹.

²²⁹ FONTANILLE, J. (1999), pp. 70-71.

Le fait de chercher un corps désigne non seulement le contact avec le monde, mais encore montre qu'il veut s'objectiver et se mettre à distance de soi, comme affirme N. Celeyrette-Pietri, « il dispose d'une dimension dont les choses sont privées. Il est "animal articulé" qui peut agir sur lui »²³⁰. Il essaie de créer une distance avec soi et son esprit.

De plus ici, ce qui aide l'actant à trouver un corps, c'est le soir qui « s'assombrit ». Cela montre l'apparition d'une ombre. L'ombre apporte le germe de la sensation de l'Autre. En général, l'ombre est un endroit où l'imagination de poète prospère. Il cherche à découvrir la présence réelle, d'où les vers comme :

*Un bras vague inondé dans le néant limpide
Pour une ombre de fleur à cueillir vainement*

S'effile, ondule, dort par le délice vide

(« Baignée », vv. 9-10)

*La princesse, dans un palais de rose pure,
Sous les murmures, sous la mobile ombre dort,*

(« Au bois dormant », vv. 1-2)

*Sur les bases de marbre où vient l'Ombre songer
Que suit d'un char de perle une gaze nacrée*

(« Féerie », vv. 3-4)

Elle vide, elle enfle d'ombre sa gorge lente

(« Anne », v. 5)

*Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau
Ivre d'ombre...*

(« Épisode », vv. 19-20)

En lisant ces vers, on s'aperçoit que l'ombre est un endroit où « danse l'esprit de l'autre ». Et l'actant sujet agit pour puiser le signe d'une forme à travers le reflet affaibli dans le lac, la fontaine ou à travers la lune et l'image de l'ombre sur la terre. Cet ombre introduit un corps, un actant virtuel inconnu, qui est parfois une femme.

Et par la suite, l'instant crépusculaire que nous voyons surtout à la fin de « Narcisse parle », en échange avec l'eau, devient important. La diffusion d'un coucher de soleil dans l'espace et surtout espace aquatique produit chez le sujet une tentation d'extériorisation. Jouant le rôle de médiateur, l'espace du soleil couchant est le lieu des variations possibles momentanées de l'objet que le sujet s'attend à voir, parce que la lumière du soir efface les limites²³¹.

²³⁰ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 184.

²³¹ KÖHLER, Hartmut (1985), *Paul Valéry : poésie et connaissance*, pp. 93-94.

Nous pouvons aussi constater que Valéry évoque deux directions simultanées, la direction du dehors et par la suite, le contact avec le monde par l'image du soleil qui est en contraste avec le motif de l'eau-reflet ; et la direction du dedans, celle-ci aussi par l'image du soleil en contraste avec le motif de l'ombre-couchant. Nous pouvons appliquer à ces deux directions les définitions de Valéry sur ce qui est « *la sensibilité générale et subjective* » pour le dedans et « *la sensibilité spécialisée et objective* » pour le dehors.

Dans l'espace de ce crépuscule qui est comme un pouvoir d'intervention, d'après la théorie valéryenne de la sensation, c'est-à-dire, « *une modification externe qui permet une transformation interne* » (C. I, p. 1157, 1191), commence donc le changement de l'espace du sujet qui était d'abord dans l'étroite proximité avec l'objet (le monde). De plus, le contact avec le monde des objets peut rendre le sujet pleinement présent au monde, et le monde immédiatement intelligible. Il crée du sens car selon E. Landowski, « la convocation du sujet par la forme immanente des figures du monde sensible coïncide en ce cas avec la révélation du sens »²³². Et ensuite, il essaie de créer une distance avec le monde pour saisir la réalité du monde.

2. Le regard-distant sur le monde et sur soi

En général la vue lointaine provoque un regard libre. La forme lointaine souvent inaccessible nous jette dans le champ de l'imagination libre et nous permet de déclencher l'imagination. Le poète se renouvelle dans la liberté du choix de l'expression. Il se tourne vers l'espace du dehors mais cette fois-ci, il ne veut pas en rester longtemps à l'intériorisation de l'expérience génétique, dans le maintien de son "moi-peau" et dans le contact avec la nature, il s'enfuit vers le monde visible mais avec distance. Ainsi, « le regard du poète, qui est à la fois un lien et un acte entre le moi et le monde, tend à devenir contemplatif »²³³.

Cette expérience de la distanciation que vit Valéry en contemplant le monde est un grand objectif. Ce regard de la distance se retrouve parfois dans la manière de voir de Monsieur Teste qui n'a pas de désir de s'absorber dans une vision extérieure et qui pose son regard contemplatif détaché, presque objectif, sur le spectacle qui s'offre à lui pour connaître le monde :

²³² LANDOWSKI, E. (1997a), p. 234.

²³³ WILLS, L. M. (1974), p. 7.

« *C'est connaissance pure, avec une sorte de singulier mépris et détachement du reste, – comme un œil verrait ce qu'il voit, et n'y donne aucune valeur non chromatique... Ceci compterait les boutons de la veste du bourreau...* ». (MT, « Quelques pensées de Monsieur Teste », p. 71)

Il veut dire que le regard pur s'apparente à la connaissance ou mieux dire selon L. M. Wells : « Le don de la vue, ou de la vision pure, toute sensorielle, est celle de l'artiste, et aussi de l'homme universel : l'observateur s'égale à ce qu'il regarde, c'est-à-dire à ce qui est visible. L'art de la perception ou de la vision pure s'apparente à la connaissance "pure" ou "objective" que M. Teste cultive. L'esprit de Teste est en effet un pur témoin »²³⁴.

Ce regard contemplatif détaché et disjoint du monde se trouve aussi dans le "long regard de victime entrouverte" de la Jeune Parque, selon l'expression de L. M. Wills, qui a un double regard : « un regard purement visuel, enchanté par le monde extérieur, non-connaissant, à côté d'un regard réflexif qui est le regard de la conscience, ou connaissance de soi »²³⁵ :

*Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais
De regards en regards, mes profondes forêts.*

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre.

(JP, vv. 35-37)

Ce que nous voyons ici c'est le regard intérieur, « si profond et si dangereux, révélant l'aspect tragique de toute "conscience consciente" »²³⁶.

Ainsi, prenant plus de distance, le regard vers le lointain prend plus d'activité, attitude du refus, paradoxalement, pour voir plus. Comme dit M. Teste : « *Ce que je vois m'aveugle* ».

Nous pensons que ce regard vers le lointain est développé dans « Profusion du soir » sous la perspective de « *la cupidité des surprises profondes* » qui puise « *au travers du transparent berceau* » l'image de la « *femme d'écume et d'algue et d'or* » :

*Et ma cupidité des surprises profondes
Voit à peine au travers du transparent berceau
Cette femme d'écume et d'algue et d'or que roule
Sur le sable et le sel la moule de la houle.*

(PS, vv. 42-45)

²³⁴ WILLS, L. M. (1974), pp. 18-20.

²³⁵ WILLS, L. M. (1974), p. 16.

²³⁶ WILLS, L. M. (1974), p. 16.

De plus, dans ce poème, le regard en proximité, en état de contact qui « s'attache », « boit » provoque un regard « facile » et « naturel » :

*Mon œil, quoiqu'il s'attache au sort souple des ondes,
Et boive comme en songe à l'éternel verseau,*

(PS, vv. 39-40)

Mais pour voir loin, il faut se concentrer, se distinguer de ce que l'on veut saisir. Ce qui crée la différence entre le regard passif et le regard résistant et actif. La vue lointaine chez Valéry n'est pas toujours la vision possible. C'est selon l'objet que le caractère de longue vue se révèle.

Ce regard lointain est évoqué dans ces poèmes, par le regard vers le ciel, la constellation et la mer :

« Ciel et mer sont les objets inséparables du plus vaste regard ; les plus simples, les plus libres en apparence, les plus changeants dans l'entière étendue de leur immense unité ; et toutefois les plus semblables à eux-mêmes, les plus visiblement astreints à reprendre les mêmes états de calme et de tournement, de trouble et de limpidité »²³⁷.

Ainsi, le regard surplombant l'étendue de la mer qui est aussi le regard cosmique, est un regard qui possède, immédiat et proche. En effet le ciel et la mer dominent le regard de celui qui aspire au lointain dans ses phases différentes, soit dans l'apaisement, soit dans l'agitation :

Dont l'œil doré s'engage aux promesses des cieux.

(PS, v. 19)

*Là, m'appelle la mer !... Là, se penche l'illustre
Vénus vertigineuse avec ses bras fondants !*

(PS, vv. 37-38)

Le mouvement des eaux et l'image de la mer évoque un dynamisme. C'est la mer qui convertit le regard par fascination, mais à son tour, c'est le regard à distance qui convertit la mer. L'œil fait sortir de la mer « *la femme d'écume et d'algue et d'or* ».

De plus, contrairement au regard-contact qui "touche", qui "baigne", qui "baise", qui fait le "mélange" et que nous avons vu dans la section précédente, le regard-distant fait l'écart, la disjonction entre le sujet "Je" et son propre regard. Ce regard-distant se trouve dans « *toi qui dansais entre moi et moi* » au feuillet 157 (recto) ou « *Toi qui danses entre mes yeux et*

²³⁷ VALÉRY, P. (1960), *Pièces sur l'art*, « Regards sur la mer », p. 1334.

moi » au feuillet 157 (verso), sous le motif de la flamme : « *flamme charmante, ombre de favorite* ».

Ce regard de la distance, qui crée une disjonction entre le sujet et le monde, annonce le retour à soi, à l'individualité, refusant de subir l'influence de l'extériorité, même si c'est sa propre image, mais il sépare le sujet de soi.

Par exemple, devant la coupure de la nuit approchante qui divise Narcisse d'avec son reflet et qui détruit le sublime lien de l'être avec le monde, le Je-Narcisse est obligé de reprendre sa position résignée, mais à la fois volontaire, dans sa propre sphère :

*Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur mon apparence ondule,*

(NP, vv. 45-46)

Le poème « Un feu distinct... » nous donne aussi un exemple de ce regard de la distance :

*Mes jours viennent la nuit me rendre des regards,
Après le premier temps de sommeil malheureux ;
Que le malheur lui-même est dans le noir épars
Ils reviennent me vivre et me donner des yeux.*

(« Un feu distinct... », vv. 4-8)

C'est un écart, en sa première manifestation, c'est la nécessité pour l'être, de toujours « différer » de soi, de ne jamais coïncider avec soi, qu'il s'agisse d'un échange sans issue, par exemple, pour le miroir, il n'y a pas de réponse, mais une illusion optique. C'est aussi cet écartement de l'être, cette sensation d'être tout près de soi et aussi très loin, d'être ici et ailleurs, connu et pourtant étranger, ce regard fixe où l'attention extrême ne se distingue plus de l'extrême distraction – mais aussi bien ce regard de biais, cette vision latérale par laquelle l'être éprouve sa propre disjonction :

« Nous-mêmes, consistons précisément [note Valéry] dans le refus ou le regret de ce qui est ; dans une certaine distance qui nous sépare et nous distingue de l'instant »²³⁸.

Cet écart, cette altérité de l'être fondent alors, en fait, la conscience, coupure originelle, par laquelle l'être ressent l'unité par et dans le déchirement, ce qui fait la différence de l'homme avec un bébé ou avec un animal, comme la veille se différencie du rêve. Par exemple, à propos du chien, Valéry écrit : « *Tout le chien est dans son regard. Il se jette sur moi avec un regard de même élan affectueux que son mouvement. Il est indivisé* »²³⁹. Il veut

²³⁸ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « moralités », p. 518.

²³⁹ VALÉRY, P. (1957), *Mélange*, « Animalités », p. 400.

dire que le chien est totalement et parfaitement contenu dans son regard, regard net, immédiat, qui va droit au but ; il ne sait pas voir autre chose en voyant quelque chose, il ne sait pas être distant. C'est ainsi que l'unité, c'est la prise en charge d'une division fondamentale, c'est la reconnaissance de la déchirure constitutive de l'être. Et l'être éveillé, conscient de soi est distinct du rêveur, de l'animal comme du chien.

Présent et absent, ici et là-bas, le même et un autre, il ne se saisit que dans la distance, ne se reconnaît que dans la différence, ne s'étreint que dans la déchirure. Par exemple, dans le récit du Narcisse, le reflet de Narcisse crée ainsi un trouble qui laisse apparaître la présence de soi, dans le déchirement. L'écartement fondateur de l'être est vécu comme l'éloignement dans la proximité, et ainsi l'altérité au sein de l'intimité crée une "tension" à l'intérieur même de l'être. Il aspire à s'accorder et s'unir à soi-même ou s'atteindre et s'étreindre. C'est la distance qui crée cette tension. En sémiotique, Brøndal (1943) a développé une nouvelle définition de la tension en l'homologuant au concept de "distance" : « une unité avait alors une tension majeure ou mineure selon la distance plus ou moins grande qui existait entre les éléments entrant dans sa composition : à un maximum de distance correspondait ainsi un maximum de tension et inversement »²⁴⁰.

Un autre exemple, c'est dans le poème « Un feu distinct... », le premier vers « *Un feu distinct m'habite, et je vois froidement* » montre l'état de l'actant sujet "Je" qui crée une distance entre soi et le monde : c'est un "Je" critique qui réfléchit et qui voit à distance. La forme pronominal "me", répétée plusieurs fois dans ce poème, montre cette distance entre "Je" et "me". À peine conscient, "Je" commence à se dissocier. En revanche, le contact du regard avec le monde peut réveiller le "Je" : « *mes jours viennent la nuit me rendre des regards,* » (v. 5), « [...] *me vivre et me donner des yeux.* » (v. 8). Et tout de suite après, le moi conscient se retrouve chargé de sentiments ambigus :

*Que si leur joie éclate, un écho qui m'éveille
N'a rejeté qu'un mort sur ma rive de chair,
Et mon rire étranger suspend à mon oreille*

(« Un feu distinct... », vv. 9-11)

Pourtant ce poème finit par déclencher une douteuse interrogation qui montre la recherche de "Moi" chez Valéry :

*Le doute, – sur le bord d'une extrême merveille,
Si je suis, si je fus, si je dors ou je veille ?*

(« Un feu distinct... », vv. 13-14)

²⁴⁰ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, p. 234.

Dans l'écriture de Valéry, l'apparition du "Je" vise souvent à créer un lieu d'influence, un point focal par rapport auquel est évoquée l'extériorité que constituent souvent la mer, la terre et le ciel et à partir duquel se situe cette extériorité.

Dans « Profusion du soir » aussi, "Je" apparaît comme un actant qui donne une sensation de la subjectivité et une valeur de relation entre l'objet et le moi qu'on reste confondu et accentue sous le signe d'un "Je" simple et nu, le plus intime. Mais le "Je" distant et critique est placé dans une situation à l'écart, dans la mesure où il provoque la difficulté, l'obstacle à passer. Pris dans ce processus, le moi est divisé, fragmenté et il demande par exemple à la fin du poème « Un feu distinct... » : « *Si je suis, si je fus, si je dors ou je veille ?* ».

Alors la position du regard de la distance est non seulement envers le monde extérieur mais aussi envers soi-même. Elle est fermement prise chez "Je" qui « vois froidement ». Ce regard est aussi proclamé dans la strophe 9 de « Profusion du soir » :

*Mon œil, quoiqu'il s'attache au sort souple des ondes,
Et boive comme en songe à l'éternel verseau,
Garde une chambre fixe et capable des mondes
Et ma cupidité des surprises profondes
Voit à peine au travers du transparent berceau
Cette femme d'écume et d'algue et d'or que roule
Sur le sable et le sel la meule de la houle*

(PS, vv. 39-45)

Dans cette strophe, « *ma cupidité des surprises profondes* » réveille le regard de la distance avec le monde, avec cette tension, il arrive à puiser dans un fond informe, dans l'"écume" et l'"algue", la figure désirée qui est la figure d'une "femme". Dans ce poème, ce regard-distant devient à la fin mortel et glacial. Il aboutit aussi à la fermeture des yeux, il entre dans la phase de non-communication avec le monde :

*Adieu, Adieu !... Vers vous, ô mes belles images,
Mes bras tendent toujours l'insatiable port !
[...]
Je ne vois plus frémir au mât du belvédère
Ivre de brise un sylphe aux couleurs de drapeau,
Et ce grand port n'est qu'un noir débarcadère
Couru du vent glacé que sent venir ma peau !
Fermez-vous ! Fermez-vous ! Fenêtres offensées !
Grands yeux qui redoutez la véritable nuit !
Et toi, de ces hauteurs d'astres ensemencées,
Accepte, fécondé de mystère et d'ennui,
Une maternité muette de pensées...*

Nous voyons que l'actant sujet qui ferme ses yeux sur le monde, entre dans une autre phase. En effet, le "vent glacé", est un signe qui perturbe le regard. Il pourrait montrer que le sujet d'énonciation est resté bloqué, il sent le froid, un froid qui crée la distance comme dans « *je vois froidement* », mais aussi l'élément "air" montre qu'il entre dans la phase de l'imagination et du "mystère", et dans cette phase, il essaie de recréer tout dans sa propre pensée, si l'on peut dire, il a un autre regard, c'est le regard sidéral.

3. Le regard sidéral : la saisie imaginative du monde

C'est la saisie imaginative et réfléchissante du regard dans la créativité de la poésie. Nous avons vu qu'à travers le regard aquatique, la faculté de trop voir dans la saisie reflétée du regard aboutit à créer un corps « *Un ange qui nage* » dans la « Profusion du soir » qui fait exister aussi une distance de soi, de son esprit.

Après avoir tenté de bien voir, le "Je" trouve une autre vie dans les yeux fermés et le silence en épousant l'ombre (l'apparition de la nuit), la "maternité" du dedans. Mais ce dedans sera bien éclairé par le dehors. C'est l'infinité des doubles valéryens qui permet le cercle, la spirale à jamais ouverte, finissant toujours à soi. Cherchant l'aventure du regard imaginaire, « sublime de l'homme », l'actant sujet "Je" essaie de poursuivre alternativement le dedans et le dehors.

Par le passage initiateur vers le monde – l'eau, le soleil, la lune, le ciel, etc. – nous parvenons avec Valéry, au « *Voir, c'est ne plus être* ». Ce qui compte ici, n'est que la manière, le comment, la façon que Valéry veut expliquer pour la vision. Il voudrait dire que la vision ôte la présence du sujet "Je" et promeut l'objet au changement perpétuel, à l'anamorphose et à la métamorphose. Elle n'expose donc que la matérialité à l'état pur et aboutit à la déshumanisation. L'effort pour passer du regard "froid" et insensible au regard travaillant sur la genèse active de la vision, réalise le regard "sidéral" qui puise une vision cristallisée dans le fond noir.

Le passage du regard aquatique au regard sidéral est aussi possible parce que, dans le paysage poétique valéryen, l'eau est souvent égale au ciel. C'est l'eau qui prépare ou accomplit l'aspiration d'ascension, parce que la communion devient possible aussi bien par l'intermédiaire de l'eau que par celui du soleil.

Le regard sidéral est réconciliateur dans lequel on rejoint les « *deux faces du même* », la double nécessité de « *voir l'homme de l'extérieur et de se voir intérieurement* » (C. VIII, p. 640). L'apparition des astres peut aussi être le départ pour mener « *la vie de celui qui se voit vivre* » (C. X, p. 254) et pratiquer « *l'emploi systématique du Moi comme Lui* » (C. IX, p. 139). Valéry note aussi :

« *J'envisage toutes choses comme susceptibles d'un changement qui ne dépend que d'un changement de mon optique ; qui peut être si profond que la chose en soit entièrement transformée.* » (C. VIII, p. 607 [C. I, p. 92])

Ce sont « les retrouvailles d'un Moi, [dit N. Celeyrette-Pietri], qui ne veut être « homme du monde » mais « homme d'univers » (VIII, 904). Il est ce « philosophe en méditation » que de temps en temps soudain « Sa vie /.../ traverse » (VIII, 841) »²⁴¹.

De plus, nous constatons que c'est la phase du regard sidéral qui permet au langage de devenir art, parce que ce regard saisit le modèle, l'enseignement à la tentative de la création :

« *L'innombrable ciel [...] enfermant toutes choses dans un groupe étincelant d'autres mondes, [...] – il me semblait maintenant d'être pris dans le texte même de l'univers silencieux : texte tout de clartés et d'énigmes ; aussi tragique, aussi indifférent qu'on le veut ; qui parle et qui ne parle pas ; tissu de sens multiples ; qui assemble l'ordre et le désordre [...]* »²⁴².

Ce qui a guidé d'abord Valéry, c'est la pratique de son regard objectif, un regard sur le monde, ce que nous avons vu dans les regards solaire, crépusculaire, aquatique. Par exemple la grandeur d'un ciel étoilé est toujours présente dans sa poésie, ou bien le triomphe du soir, ou encore l'échec du jour. Nous avons même la scintillation instantanée et discontinue de certaines figures sidérales. Le motif de la constellation, par exemple, peut très bien nous procurer la thématique du regard sidéral et par la suite nous fournit la figure de l'imagination et la poésie elle-même : celle qui est due au « monde de *la connexion propre et libre* des ressources virtuelles de l'esprit » ou au monde « essentiellement *instable* »²⁴³.

Un autre motif qui évoque l'imagination dans le regard et par la suite le regard sidéral, c'est le motif de l'"ange" et plus particulièrement l'"ange-œil" dans la poésie de Valéry. Selon les critiques, l'expérience d'être ange est un élément biographique de l'expérience valéryenne. L'identité de "Valéry/ange", depuis que Degas lui dit qu'il avait des yeux d'ange, est un sujet dominant chez Valéry, comme son œuvre *L'Ange*, le prouve. Pourtant la tentation de

²⁴¹ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 151.

²⁴² VALÉRY, P. (1957), *Variété*, « Le coup de dés, Lettre au directeur des marges », pp. 625-626.

²⁴³ VALÉRY, P., *Œuvres I, Mélange*, « Le phénomène photo-poétique », p. 395.

l'angélisme remonte à *Monsieur Teste*²⁴⁴, où Valéry tend à se former une sorte d'idéal de la volonté, un esprit implacable, une intelligence sans défaut, enfin une conscience opérante qui transforme et consume tout ce qu'elle attaque. En effet, l'ange comme porteur de la lumière mentale, s'incarne d'abord en M. Teste, tête du regard invincible de distance, figure contraire à Léonard de Vinci, homme de "regard pur" et il affrontera le problème du corps. Étant donné que les connotations de la figure « Ange » sont multiples chez Valéry, nous ne traitons que dans l'acte du regard. C'est un des fils conducteurs élevant sa poésie à devenir « la forme idéale et matérielle (faite de langage, comme un édifice est fait de marbre) d'une perfection idéale »²⁴⁵.

Le vers 12 : « *l'Ange frais de l'œil nu pressent dans sa pudeur* » dans « Profusion du soir » est une expression qui suggère bien « la pureté de l'ange intégrée dans l'image de l'œil ». Nous y trouvons ainsi une des indications éclairant l'acte du regard : « yeux = ange ».

Tout l'épisode du poème « Profusion du soir » de l'*Album des vers anciens* sortira, nous semble-t-il, d'une certaine manière, de cette indication qui se développe tout au long du poème. En effet, on peut dire que « Profusion du soir » n'est que l'hymne pour l'œil qui nous déploie toutes les variations sur l'abondance de la lumière crépusculaire reflétée dans le regard de l'actant sujet "Je" duquel sort une autre instance, « l'ange de l'œil nu »:

yeux-ange

Ma vue est comme un ange qui circule sans obstacles

errant

qui circule sans obstacles

sur les choses

O la vue

O de la vue

errante

*ange – déplacement – pas de corps – touche
pas d'obstacle*

Cerveau pour moi

Partie de moi qui est toute chose

*(Vers Anciens II, f. 153)*²⁴⁶

Dans ce feuillet, l'ange ne traîne nul corps. Il est "pur regard" pour trouver « *les choses* », non pas les objets vêtus de signification sûre, déjà connue. Selon Valéry, « les objets qui ont des noms appartiennent au monde déjà schématisé, social mais non pas authentique. Le réel qui est « mon équivalent », qui est latent, non manifeste, révèle des choses pas encore dénaturées »²⁴⁷. En effet c'est en choisissant la volonté du "*regard pur*" qu'on possède le réel,

²⁴⁴ Après la crise de 1892.

²⁴⁵ KAO, Shuhsi (1985), *Lire Valéry*, p. 142.

²⁴⁶ VALÉRY, P. (1891-1900), *Vers Anciens II*, « Ebauches poétiques » de 1897-1900, « Regard », ff. 151-160. (Ce fragment est ajouté au crayon).

²⁴⁷ HOUPERT, J.-M. (1986), p. 34.

Valéry décide de considérer sa vue comme « *un ange errant sans obstacles sur les choses* ». Le regard incarné dans l'ange suit donc sa volonté de transcender, son désir de voir toutes les choses sans obstacles temporels ou spatiaux. C'est une phase importante dans le regard valéryen. C'est un regard dans la phase de la perception immédiate, qui se munit ici d'une arme de l'art de penser grâce au motif de l'"ange-œil" de la vue errante, parce que chez Valéry, « *penser consiste, presque tout le temps que nous y donnons, à errer parmi des motifs dont nous savons, avant tout, que nous les connaissons plus ou moins bien* »²⁴⁸. La figure de l'ange pourrait être l'un de ces motifs que Valéry connaît.

Un autre motif pour le regard sidéral, c'est le motif des "yeux fermés" qui produit un double mouvement : la fermeture et l'ouverture. Dans le regard éteint qui n'est que négation du regard, le pouvoir du regard est absent et diminué, mais se dirige vers autre chose et s'élargit dans un autre espace. Ce motif des "yeux fermés" introduit le regard intérieur qui permet au sujet "Je" de transformer la sensation saisie en pensée raisonnée. Le motif des "yeux fermés" est donc très précieux non seulement pour le refus d'être quelqu'un, mais aussi pour la reprise de la capacité de perception. Il présente un double aspect, comme toute formule valéryenne. Avec la fermeture, celui des ténèbres et de l'ombre où fermente le devenir, et avec l'ouverture, celui de la préparation du jour où jaillira la lumière de la vie. Nous avons trouvé un beau processus des "yeux fermés" dans « Rachel », fragment inclus dans *Histoires brisées*²⁴⁹. Au début, il présente quelqu'un qui se fait une douleur subite et accidentelle, c'est « *la rage d'être quelqu'un* » qui se force à fermer les yeux comme acte d'"autodéfense", mais ensuite :

*« Alors mes yeux se ferment, et s'ouvre une fenêtre exactement aussi vite que des paupières s'abaissent, et je vole en moi vers une lumière qui ne manque jamais : c'est le présent qui s'envole. [...] Une arrière-pensée est dans la pièce d'ombre. Mais parfois elle est aussi comme un oiseau, qui traverse tout à coup le jour de feu extérieur, qui va voir ce qui est loin et qui est encore moi, et qui revient de la lumière, toujours à la nuit moi. On parle dans la chambre, et cela répond à mes regards. – je veux dire aux actes de mes yeux fermés qui jouent et touchent mille choses qui pourraient être : un haut Phare, des toits vieux, des fumées. Quand la fenêtre vient, je suis capable de tout, et il n'est pas de sottise ni de vérité vraie qui soit au-dessus de mes forces. Rien n'arrête ma pensée : je vais à son plus dur »*²⁵⁰.

Cette scène des "yeux fermés" implique donc à la fois refus et acceptation. Et l'acte du regard éteint contient la volupté qui clôt l'être dans un état pur. Les yeux fermés le dirigent

²⁴⁸ VALÉRY, P. (1957), *Variété*, « Théorie poétique et esthétique », p. 1171.

²⁴⁹ Publié en 1950.

²⁵⁰ VALÉRY, P. (1960), *Histoires brisées*, « Rachel », pp. 431-432.

vers des pensées, et dans la phase d'imagination. C'est comme les « *yeux ensevelis* » de la Princesse dans « Au bois dormant », un des poèmes de l'*Album des vers anciens*. La femme y est endormie dans un état angélique, parfaitement heureuse, loin de sortir du sommeil. Mais ses « *yeux ensevelis* » sont prêts à se réveiller dans l'état de : « [...] *ce délice de plis Secrètement sensible au rayon qui s'y pose.* » (« Au bois dormant », vv. 13-14)

Ensuite, nous voyons que ce double aspect du motif des "yeux fermés" se condense étape par étape, à travers celui du sommeil dans « Été », un autre poème de l'*Album des vers anciens*. Le motif sommeil est condensé dans l'expression « *en un poreux sommeil* » (v. 12). Le terme « *poreux* » (une multitude de petits trous) pourrait suggérer le dynamisme de l'imagination et de l'image dans le sommeil. Cela présente une "saisie proprioceptive", parce que dans le sommeil, nous voyons la relation entre l'intérieur, le dedans et l'extérieur par la présence des trous. Ainsi les yeux fermés, « sous la pleine lumière », pourront quand même être ouverts, grâce à la multitude de petits trous qui le font communiquer avec le dehors. Le sommeil appartient aussi à une « vision lointaine, silencieuse », « plongée dans les ténèbres » qui avec l'image de « poreux » peut être ouverte et vivante. Cela évoque le visible dans l'invisible.

L'image « *poreux sommeil* » évoque aussi une « réceptivité » dans la perception. Cette image multiplie les synesthésies, l'immanence de toutes les possibilités : la vision, l'audition, l'odorat, le toucher, le goût. C'est une représentation libre. Elle éveille de nouveau la problématique de "chair-corps" ou "moi-peau" de l'actant. Le corps est présent dans les vers suivants :

*Bercez l'enfant ravie en un poreux sommeil !
Dont les jambes (mais l'une est fraîche et se dénoue
De la plus rose), les épaules, le sein dur,
Le bras qui se mélange à l'écumeuse joue
Brillent abandonnés autour du vase obscur*

(« Été », vv. 12-16)

C'est le corps, "moi-peau" qui peut absorber toutes les sensations : « [...] *Toute la peau dore les treilles d'air* » (Été, v. 20).

Comme nous l'avons déjà dit, avec l'apparition du corps, on sent la distance de l'actant sujet avec soi-même. Et toutes les sensations, comme par exemple visuelles et tactiles, sont données par le double chemin de l'actif / passif qui caractérise l'expérience du "Moi". Et le motif des "yeux fermés" pourrait se présenter comme un "code figuratif" qui accompagne ou exprime l'état affectif de l'actant sujet qui est entré dans la phase de non-communication avec le monde, c'est la réaction de son corps qui veut créer une distance non

seulement avec le monde mais envers soi-même. Cet "indice" pourrait être une manifestation affective et une expression somatique. Selon J. Fontanille, « l'expression somatique nous rappelle à juste titre que l'affect intéresse d'abord le corps »²⁵¹. Et il continue : « l'expression somatique est toujours une énonciation, émanant d'un corps sentant et réagissant »²⁵². En effet, ici, l'actant sujet, instance d'énonciation du discours²⁵³, exprime son état d'âme par son corps. C'est une manière de s'énoncer, mais cette fois-ci pas avec des expressions verbales, mais par son corps. C'est dire que « la dimension affective ne concerne pas seulement le discours, mais aussi le texte : les énonciations somatiques, figuratives et imaginaires des sujets passionnés donnent lieu à de véritables segments textuels, de sorte qu'il faudrait ajouter aux *récits de paroles* et aux *récits de pensée*, dans les termes de Genette, des *récits d'états d'âme* »²⁵⁴.

Après le motif des yeux fermés, apparaît le champ de la sensation réelle, la reconstitution visuelle dans l'imagination de ce qui est réellement déjà vu, ou ce que le "Je" veut réellement voir.

Nous pouvons dire que la thématique du regard sidéral suggère bien l'aventure imaginative et par conséquent poétique vécue par Valéry. Et nous pouvons suivre le processus de la fabrication de la poésie à travers le figuratif et la thématique des regards variés, regards liés inextricablement. L'habitude valéryenne de bien distinguer les transformations et les substitutions dans l'acte du regard, nous laisse de multiples schémas de vision. Il est vrai que ces schémas sont souvent confondus et cela devient alors un don particulier de voir les choses selon des angles ou des coupes inattendus, inhabituels. En chaque mode de la vision, un nouveau contenu de l'univers se cristallise. Non seulement on voit autrement, mais on voit autre chose. Comme dit Faust : « *VOIR, c'est donc aussi bien voir autre chose ; c'est voir ce qui est possible, que de voir ce qui est ...* »²⁵⁵.

Il s'agit donc du choix volontaire, éduqué du regard, parce que selon Valéry : « *L'homme vit et se meut dans ce qu'il voit [et l'homme] ne voit que ce qu'il songe* »²⁵⁶. Et il poursuit en soulignant qu'au milieu d'une campagne, le point de vue d'un philosophe, d'un géologue, d'un paysan qui capte le paysage, est différent. Chacun prend sa propre perspective formée par habitude. Ils ne reçoivent de leurs sensations que l'ébranlement qu'il faut « *pour passer à tout autres choses, à ce qui les hante* ». Ils ne voient rien de ce qui soit *purement vue*,

²⁵¹ FONTANILLE, J. (1999), p. 70.

²⁵² FONTANILLE, J. (1999), p. 71.

²⁵³ Nous reviendrons sur l'instance dans la deuxième partie de notre travail.

²⁵⁴ FONTANILLE, J. (1999), p. 71.

²⁵⁵ VALÉRY, P. (1960), *Dialogues*, « Mon Faust », p. 322.

²⁵⁶ VALÉRY, P. (1960), *Berthe Morisot*, p. 1303.

c'est-à-dire, « *les taches de l'instant pur* ». Dans cette réceptivité, « *le souvenir chasse le présent ; l'utile chasse le réel : la signification des corps chasse leur forme* ». Au contraire, Valéry cherche à retrouver « *une sensation élémentaire et primitive, c'est-à-dire, la sensation de vivre, à travers la vie déjà faite et arrivée* »²⁵⁷. Ainsi, l'acte du regard devient le devoir du sujet "Je". Il reste à l'intériorisation de son expérience, c'est une obsession qui existe à l'intérieur de soi. On a déjà parlé de la perception pure chez lui. Il essaie de constituer un état en soi, un univers séparé. Tous les actes de connaissance sont dus à cette fonction de la sensibilité objective :

*« On connaît que l'on est seul et soi, et vraiment tel, à la négligence et à la particularité incohérente des pensées qui viennent, et qui ne s'accompagnent pas de la moindre intention d'échange, soit avec autrui, soit avec une éventualité. On est alors ce que l'on est : un fait local, et l'on peut voir soi-même (ou représenter) comme un chien regarde un livre »*²⁵⁸.

Dans cette partie, nous avons vu que l'actant sujet regarde le monde [Je → Monde], mais il essaie de créer une distance avec le monde. C'est une façon de saisir la réalité du monde et l'œil contemplateur mène à la connaissance du monde, c'est la conjonction entre vision et connaissance. Comme le note bien E. Landowski :

*« Le monde-objet peut, dans certaines conditions privilégiées, cesser d'apparaître devant le sujet comme une pure extériorité, étrangère et distante. [...] nous ne cessons d'objectiviser le monde et, pour ce faire, de nous en distancier. Qu'il s'agisse des choses que nous manipulons ou des personnes avec lesquelles nous interagissons, nous nous contentons en général d'opérer sur elles en les envisageant les unes et les autres comme de simples éléments discrets de la "réalité-objective" »*²⁵⁹.

De plus, si on considère la vision comme une énonciation, Valéry est d'abord débrayé de soi, et petit à petit, il change l'optique, et il remplace la vision du monde extérieur par une vision intérieure. Il accède aussi au sens. Cette attitude est définie par E. Landowski de manière suivante :

*« Paradoxalement, c'est le décalage provoqué sur le plan de la perception du monde naturel par l'apparition soudaine de certaines configurations capables d'attirer le sujet, si l'on peut dire, hors de lui-même, qui permet, à un autre niveau, un retour à soi : l'événement esthétique apparaît comme un pur accident, mais un accident qui, au lieu de produire davantage d'entropie et d'obscurcir la vision, éclaire le regard en rendant manifeste la présence immanente dans le monde vécu, de "quelque chose qui ressemble à un ordre" : la présence du sens»*²⁶⁰.

²⁵⁷ VALÉRY, P. (1960), *Berthe Morisot*, p. 1303.

²⁵⁸ VALÉRY, P. (1957), *Mélange*, « Avec soi seul », p. 332.

²⁵⁹ LANDOWSKI, E. (1997a), p. 233.

²⁶⁰ LANDOWSKI, E. (1997a), p. 235.

Le poète maintenant regarde en soi-même ou regarde un rêve. En d'autres termes, Valéry se donne en spectacle à lui-même et, ce faisant, se dote des règles nécessaires à son propre jeu. L'œil qui se ferme devient alors l'"œil de la conscience", l'œil est devenu, dans *La Jeune Parque* surtout, comme nous avons vu, symbole de la conscience ; c'est un regard qui mène à la connaissance de soi. C'est l'"œil spirituel" qui s'ouvre :

O DANGEREUSEMENT de son regard la proie !

*Car l'œil spirituel sur ses plages de soie
Avait déjà vu luire et pâlir trop de jours
Dont je m'étais prédit les couleurs et le cours.*

(JP, vv. 174-177)

Il tourne le regard vers soi-même [Je → Moi-même], mais en essayant de garder la distance avec soi aussi. L'apparition du Je/me justifie bien la distance que Valéry crée avec lui-même. En d'autres termes, nous pouvons dire qu'il est à la "quête de soi". Pour la réaliser, il a commencé par le monde. Comme le note E. Landowski :

« toute construction identitaire, toute "quête de soi", passe par un procès de *localisation du monde* – du monde comme altérité et comme présence (plus ou moins "présente") par rapport à soi.

Et inversement, toute exploration du monde, tout "voyage", en tant qu'expérience du rapport à un ici-maintenant sans cesse à redéfinir, équivaut à un procès de *construction du je* »²⁶¹.

Valéry essaie aussi de construire un je (une personnalité) ou pour mieux dire de se construire. En effet, le Moi (ou plutôt la pluralité des moi) de Valéry, en s'objectivant soi-même, en se révélant soi-même, à un Je, – principe auquel l'individu attribue ses états et ses actes –, contemple d'abord le monde et puis contemple le moi ou les moi (les formes que prend la personnalité de l'auteur à chaque moment) jusqu'à son moi le plus profond et jusqu'à sa mêmeté, et il essaie de les extérioriser. « *Ce sont des phénomènes mentaux* » et il prononce: « *Le Je et le Me sont distincts* » (C. I, p. 104). En effet, par la distinction entre les pronoms "Je" et "moi" (me), Valéry a pressenti l'importance du problème des pronoms sur lequel des linguistes comme Benveniste et Jakobson ont depuis attiré l'attention. Valéry ne donne pas une définition exacte de ces deux pronoms²⁶². Et contrairement à Benveniste qui oppose il à je/tu, comme la non-personne de la personne, Valéry oppose le je, produit de réaction, au tu/il, qui sont produits d'observation. (C. XX, p. 764, C. XXI, p. 463)

²⁶¹ LANDOWSKI, E. (1997a), p. 91.

²⁶² Voir « Moi et pluralité du moi » dans la partie suivante.

Ce renvoi du Je à moi-même désigne une épreuve, c'est la connaissance. Valéry est de ceux qui essaient de se connaître eux-mêmes. Il veut être connu par un témoin, ce témoin ne peut être que lui-même. Dans ce processus, le Moi connu (et éprouvé) se sépare du Moi connaissant (et impassible). C'est une autre phase de la vision où il prend conscience que s'il est le témoin de lui-même, c'est qu'il est lui-même le miroir, l'œil par lequel il se contemple. Parce que c'est lui seul qui peut connaître lui-même, et le contemplant devient le contemplé. Par ce transfert au sujet réel (Je) de l'activité contemplative, il est regardé par lui-même. Mais nous cherchons à savoir s'il parvient à accéder à une pure transparence ou à une transcendance. Apparemment c'est par l'effacement de ses "Moi-attributs" par exemple son moi "égoïste" qu'il arrive à une transparence. Ainsi moi-même ou soi-même n'est pas un objet distinct de l'acte même de cette contemplation, il est l'organe, le miroir, l'œil. La conscience devient le miroir. Par ce miroir, il cherche à se prendre soi-même comme un autre qui le regarde.

Le regard vers soi, évoque la présence de la figure "Narcisse", objet de notre étude dans la partie suivante.

Deuxième partie

Narcisse : vision et réflexivité

I. Le Narcisse de Valéry et la quête narcisséenne

« Je ne puis me reconnaître dans une figure finie ».
Paul Valéry²⁶³

²⁶³ Cf. *Cahier IV*, p. 392.

Le thème de Narcisse a été l'un des motifs les plus constants de la réflexion valéryenne. Au premier sonnet de 1890, qui débutait par cette évocation :

*Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Source magique, à mes larmes prédestinée [...]*²⁶⁴

fait écho, cinquante-six ans plus tard, la première phrase de l'*Ange*, poème en prose d'une « rare beauté », l'un des derniers textes que le poète ait revus avant sa mort :

*« Une manière d'Ange était assis sur le bord d'une fontaine. Il s'y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s'étonnait à l'extrême de s'apparaître dans l'onde nue cette proie d'une tristesse infinie »*²⁶⁵.

Ainsi entre 1890 et 1946, nous voyons l'apparition du Narcisse chez Valéry et plus encore, sa fascination pour le mythe de Narcisse. Cette image se trouve amplifiée et sublimée dans trois poèmes : « Narcisse parle » (*Album des vers anciens*), « Fragments du Narcisse » (*Charmes*) et *Cantate du Narcisse*. Et au milieu d'un réseau de symboles qui se reflètent à l'infini les uns dans les autres dans les textes de Valéry, l'image tragique du Narcisse « assis sur le bord d'une fontaine », « s'y mira[n]t, et se voya[n]t Homme, et en larmes », se déploie et s'amplifie, tout en tournant désespérément sur elle-même ; et le personnage de Narcisse, comme celui de Léonard de Vinci, de Teste ou de Faust, devient l'un des visages exemplaires de Valéry. Si l'on peut dire, il est un "signe" dans l'œuvre valéryenne et ce signe est de nature symbolique. Non seulement ce signe apparaît d'une manière claire dans les œuvres consacrées à Narcisse, mais encore il apparaît dans les réflexions des *Cahiers*. Dans ces derniers, il est traité comme un usage épistémologique du narcissisme, par l'intermédiaire du miroir, le moi et son image qui sont interrogés dans leur « réflexion ». De plus, dans les *Cahiers*, le narcissisme est appréhendé de l'extérieur par la pensée, tandis que dans les œuvres, la part du mythe domine. Par exemple dans *Cantate du Narcisse*, il est plutôt jugé, comparé, mais dans « Narcisse parle » et les « Fragments du Narcisse », le mythe est vécu de l'intérieur, retrouvé non seulement dans ses manifestations, mais dans ses pulsions originelles. Dans les nombreuses réflexions des *Cahiers* qui portent sur ce thème, Narcisse nous paraît servir de paradigme au problème posé par le rapport entre le moi et son image dans un miroir. C'est ainsi que la perception arrivera chez Valéry à son maximum d'intensité. Pour Valéry, c'est une perception « cinématographique » :

²⁶⁴ VALÉRY, P. (1957), p. 1553. (Il s'agit du poème « Narcisse parle », paru dans la Première Livraison de *la Conque*, 15 mars 1891, pp. IV-V).

²⁶⁵ VALÉRY, P. (1957), p. 205.

« *Me suis vu au cinéma (au mariage d'Agathe) – Drôle de chose – se voir pantin. [...] Aggravations des effets de miroir. Narcisse bouge, marche, se voit de dos, se voit comme il ne se voit pas, et ne se pouvait imaginer [...] On est chassé de soi par cette vue, changé en autre – se juge – voudrait modifier – Insupportable personnage* » (C. XII, p. 343).

Ou encore c'est une perception philosophique :

« *Narcisse philosophe. Ce fait dont l'étonnement immémorial n'a pas fini d'exister, ce phénomène d'optique qui fait l'homme voir soi à peu près comme les autres le voient, qui montre au moi-même l'étranger, – qui dépend de mon rayonnement et d'une fontaine, des lumières que j'émet* » (C. VII, p. 32).

On mesure ainsi que Narcisse, que Valéry qualifie d'« *étonnement immémorial* », est un thème central chez l'auteur.

Mais avant d'aborder le thème de Narcisse dans notre problématique et dans le cadre d'une analyse sémiotique, il convient de parler brièvement de l'histoire de Narcisse » pour savoir pourquoi Valéry en traite dans ses discours. On peut dire qu'en effet, le Narcisse – étant, pendant des siècles, « un champ de bataille idéologique actif » – est une nouvelle forme de la réflexivité ou plutôt de la conceptualité réflexive au XX^{ème} siècle. Il est vrai que la figure de Narcisse s'enracine dans une tradition, mais elle subit au début du XX^{ème} siècle des mutations décisives dans la culture littéraire et aussi dans l'imaginaire personnel de Valéry. Il ne s'agit donc pas d'une simple référence, destinée à donner une coloration antique au poème, mais bien d'un mythe à part entière dans lequel Valéry projette son expérience de soi et du monde dominé par un conflit personnel et l'amour de soi.

1. Resensibilisation du mythe de Narcisse au XX^{ème} siècle

- Une *praxis énonciative*

Il est des époques charnières qui, de par leur nature équivoque et complexe, et grâce à la richesse de leurs expressions ont contribué à une connaissance approfondie de l'homme. La « fin du siècle », située au terme du XIX^{ème} et au seuil du XX^{ème} siècle, recouvre toutes ces qualités, composée de deux tendances décadente et symboliste, elle permet et favorise une

étude globale et unitaire, qui facilite également l'analyse de l'œuvre des auteurs dont le penchant littéraire suit les caprices de cette période mouvante et instable²⁶⁶.

L'étude des indices de déclin dans l'histoire et la société, puis dans l'évolution des idées philosophiques et religieuses de la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle en France, permettent de mieux saisir l'impact de la décadence sur l'évolution du comportement de l'individu, et les raisons de l'apparition des traits narcissiques. Nous nous contentons d'une brève étude de la société française de la fin de XIX^{ème} siècle.

La France, vers la fin du XIX^{ème} siècle, se trouve face à une étape transitoire qui, de la discordance, facteur générateur de la décadence, s'achemine vers l'unité, la solidarité et la cohésion. Réformes, crises, mouvements d'instabilité sociale et politique, individualisation de courants idéologiques constituent les indices du déclin. Et la société française se trouve dans un espace d'insécurité, d'angoisse et de dégoût qui ne lui inspire qu'un sentiment profond de faillite. Les mouvements d'idées qui apparaissent alors, ne peuvent manquer de refléter le malaise de leur époque. Né du désenchantement de la génération fin de siècle, l'individualisme se manifeste au premier abord tel qu'un état d'âme pour sombrer par la suite dans l'utopie du surhomme et dans les aberrations multiples de l'égoïsme. La société fin de siècle tendant à détruire successivement les facteurs d'équilibre, d'unité et de solidarité et renonçant aux dogmes traditionnels, se trouve frappée d'asthénie, privée de transcendance. Le déclin de la société fin de siècle est causé par des facteurs provocateurs de déséquilibre tels que la vanité entraînant le refus de la responsabilité, l'apogée individualiste ou le privilège égotiste, propre aux sociétés matérialistes en crise. Et on est témoin de l'évolution du mouvement idéaliste.

Imprégnée de la crise existentielle fin de siècle, la pensée philosophique a été en même temps inspirée et inspiratrice des manifestations d'ordre scientifique, religieux et littéraire. Ainsi les idées des auteurs français affrontées à la sensibilité fin de siècle évoluent.

C'est l'éclosion d'un mouvement individualiste qui se traduit par une manifestation considérable de traits narcissiques. L'inadaptation d'auteurs et de poètes de la fin de siècle aux réalités de l'environnement, provoque un état de malaise qui débouche sur une période de crise, nourrie de réactions défensives. Le sentiment de dégoût entraîne l'envie de se défaire d'un monde indésiré, encourage l'espoir de la conception d'un autre monde. Cette tentative nécessite introspection et réflexion intérieure, d'où un intense repli sur soi, afin d'acquérir les éléments nécessaires pour un nouveau départ. Fruit de mécontentement et de frustration, la fin

²⁶⁶ Nous avons fait dans les trois pages qui suivent un résumé de l'histoire littéraire de la France à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, selon les œuvres concernant « L'histoire de la littérature française ».

de siècle conduit à une forme d'idéologie idéaliste qui, transcendée, se conçoit dans une recherche de la vérité supérieure. Ainsi cette période de déclin suscite des états narcissiques, de préférence d'ordre défensif.

Inquiétudes, angoisses et insatisfactions se cristallisent en un état narcissique. Et on remarque en littérature des signes de lassitude et de découragement. L'imaginaire maladif et aigri est hanté d'angoisse, de peur, d'indécision et d'égarement. Des symptômes inquiétants apparaissent dans l'écriture. Envahie de frustration et de refoulement, la littérature devient l'expression du manque, de l'inachevé, le contraire de l'harmonie et de la quiétude. La littérature fin de siècle appartenant à la fin d'une grande époque, porte en soi les marques d'une intense conscience en soi et du monde, fruit des recherches inlassables et d'une subtilité dans le raffinement de la pensée et des sens. Expression d'une période de transition, cette littérature n'est autre qu'un désir d'affranchissement, de volonté de changement. Le mouvement fin de siècle composé de deux phases complémentaires, négative et positive, la décadence et le symbolisme, cherchait à retrouver la cohérence.

La phase négative, période décadente, représente le stade de confusion, de réflexion, celui de la recherche de la réalité. Alors que la phase positive, période symboliste, est une démonstration de la clarté, de la découverte de la réalité aussi bien que de celle d'une existence nouvelle. Cette dernière phase réalise le retour à l'unité et à l'harmonie. Période de convalescence physique et morale, elle maintient l'adhésion à la vie, à la nature aussi bien qu'à la totalité immanente de cosmos. L'auteur de cette fin de siècle entre donc dans une étape de réflexion ardue sur les états d'âme du moi et sur sa position dans l'existence. Si l'on peut dire, il s'autoanalyse et cherche la dissolution totale du moi et du monde. La poésie, élément d'évasion, s'achemine vers une réalité supérieure et recherche la transcendance du moi.

Ainsi Narcisse, mythe de la connaissance de l'homme et du monde et mythe de l'identification, épousant à la fois les deux versants négatif et positif de la fin de siècle, expose dans la totalité de ses représentations, les aspirations et l'évolution du moi *égaré* et *uni*. Figure eschatologique, Narcisse s'imprègne aussi bien de l'essence emblématique et complémentaire des *fins de siècle*, celle du déclin et de la renaissance.

C'est pourquoi l'auteur fin de siècle traverse une phase utopique, idéaliste et narcissique. Son « moi » est aussi irréel que le monde. Il cherche désespérément l'idéal, la perfection et l'immortalité. Situé entre une fin et un commencement, à l'aube de la modernité et de la transition, l'homme fin de siècle se trouve face à un univers inachevé, à une transcendance suspendue et fugitive. Il exige une dualité. Et la structure narcissique de la

personnalité l'entraîne à se créer un monde destiné à satisfaire ses propres désirs, où il se prononce pour une solitude ambivalente, celle qui se réalise dans ce besoin narcissique d'être le centre d'admiration et de convoitise ou celle d'un misanthrope, retiré des hommes et du monde.

Progressivement, du renfermement démesuré sur soi, résulte l'expansion de l'intériorité, où l'individualité devenue méditative est poussée à outrance. Atteint par un narcissisme aigu, issu de la déception et du ressentiment, l'individu, obsédé par la poursuite incessante du beau est incité à la recherche d'un idéal de beauté en soi. Et l'artiste est constamment à la poursuite narcissique d'un idéal de soi, se réfugiant narcissiquement dans l'amour de soi, il ne daignera en aimer ni en admirer un autre.

Ainsi, représentant authentique des symptômes de cet état mobile, l'homme fin de siècle traverse des périodes de trouble d'identité où les cas de dédoublement, d'« hé-autoscopie »²⁶⁷, de « dépersonnalisation »²⁶⁸, d'introversion égocentrique et narcissique ne sont pas négligeables. Le narcissisme des personnages littéraires de la fin de siècle se manifeste principalement à travers des comportements, attitudes ou expressions physiques, esthétiques ou morales. Il s'associe essentiellement à l'emblème du miroir, pivot autour duquel se tisse le récit. Le narcissisme se lie de même au processus de la naissance du désir et des sens, se confondant avec diverses formes pathologiques de perversité. Cependant, la Beauté et l'Âme, attachées de près au champ d'apparition des cas narcissiques expriment l'intérêt philosophique et spirituel que la fin de siècle porte à l'évolution du Moi. Le malaise de la fin de siècle est à la fois l'épreuve fatale et bienfaisante qui conduit l'être à la recherche de la vérité essentielle du monde et de soi, d'où l'importance de l'âme telle qu'elle est conçue dans la tradition platonicienne. C'est pourquoi on pourrait considérer Narcisse comme étant un mythe probablement central pour la connaissance de l'être en cette fin de siècle et le malaise de l'homme. En effet, l'attrait et le rejet du Mal, à la fin du siècle, joue un rôle primordial dans l'exploration du moi. Le Mal contribue à la découverte de nouvelles sensations, de même qu'à la reconnaissance des secrets du moi inconnu. Par le biais de la corruption, l'homme fin de siècle observe le processus de la dégradation de soi, comme si un miroir réfléchissait la vérité profonde de son corps aussi bien que son âme. Du désir intensif

²⁶⁷ « Illusion fugace d'apercevoir son double ou d'être spectateur de sa propre conduite ». (SILLAMY, Norbert (2003), *Dictionnaire usuel de psychologie*, p. 315).

²⁶⁸ « Un état où l'individu ne se connaît plus lui-même comme personne. Observée le plus souvent au cours des phases évolutives de névroses et psychoses les plus diverses, la dépersonnalisation est moins un état qu'un processus ; elle est surtout l'expérience vécue d'un sujet éprouvant l'angoisse de perdre le sens de sa personnalité, de la consistance de son corps, de la familiarité, voire de la réalité de l'ambiance où il vit, et qui, se cherchant au miroir intime de sa conscience, n'en reçoit que l'image de sa propre perplexité, *d'être comme n'étant pas* ». (SILLAMY, N. (2003), p. 194).

de la conscience de soi, l'homme fin de siècle obtient la maîtrise et la possession entière de soi. La contemplation, la réflexion seront les moyens pour la connaissance de soi.

Mais le mythe nous apprend que le Narcisse ne peut vraiment se connaître et se reconnaître qu'à travers la connaissance et la reconnaissance de l'autre. Pour Narcisse, l'autre n'est pas une évidence. Quand il cède à sa passion amoureuse, l'autre ne peut être que son reflet, mais un reflet mortel. Deux attitudes pourraient préserver Narcisse de la mort : soit renoncer à une fusion éperdue en l'autre, soit reconnaître en cet autre un reflet de soi-même. Il est à la fois même et autre. Ensuite, la connaissance de soi conduit à l'unité de soi. Elle se réalisera à partir des différentes étapes de l'amour de soi, de l'amour de l'autre, puis de l'amour de l'infini, pour aboutir à la maîtrise et à la stabilité du moi, devenu voyant et initié. Le désir de la connaissance approfondie de l'être pourrait même aboutir à la découverte de la Vérité.

Ainsi Narcisse constitue une question fondamentale du XX^{ème} siècle. La question de la similitude et de l'altérité, l'étude de l'évolution du moi, suivie de celle du mythe de Narcisse et des cas narcissiques aussi bien par des critiques que par des écrivains, exprime toujours une meilleure compréhension du phénomène de la fin de siècle et de l'homme en proie aux angoisses et interrogations qui la caractérisent. En effet Narcisse incarne une immense psyché aux multiples facettes où se refléchet la vérité de l'homme et du monde. Il assimile la nature, la logique et le système fonctionnel des « fin de siècle ». Son cheminement vers la vérité se conçoit dans le pouvoir de discerner la différence entre l'*irréel faux*, l'illusion du reflet, et l'*irréel vrai*, l'essence du moi. *La phase de la réaction* désigne l'affrontement avec la réalité. Période défensive d'une extrême intensité, elle est censée défendre l'homme contre les agressions du dehors et contre sa propre fragilité. Lieu de retraite, l'ego avant d'atteindre la maturité, découvrira les voluptés de la vanité, de l'orgueil et de l'égoïsme pour trouver au terme de ce parcours une meilleure connaissance et maîtrise du soi et du monde.

Mais chaque auteur comprend différemment le narcissisme et tend à privilégier un ou des aspects significatifs de ce mythe : par exemple, l'orgueil de Narcisse, son mépris de l'amour ou au contraire sa passion fougueuse et mortifère, la vertu narcotique et séductrice de la fleur de narcisse, le rôle leurrant du miroir et du reflet, la connaissance de soi, etc.

Nous voyons que nous pouvons considérer Narcisse, « mythe de référence », comme une unité narrative qui a une propriété structurelle commune et une dimension temporelle. Ce mythe relatif à un seul individu devient collectif avec le temps. Il conservera toutefois son nom. « Narcisse » est donc une énonciation collective résultante du mythe et de l'histoire qui rend possible l'énonciation individuelle et qui a une structure signifiante et il détermine tout

acte de langage. Dans ses *Cahiers*, Valéry note de même : « *Mythe est toute chose qui est inséparable du langage, et lui emprunte toutes ses vertus sans contrepartie* » (C. XXI, p. 120). Ou encore : « *Toute existence qui ne peut se passer du langage et s'évanouit avec un mot ou nom – est mythe* » (C. XXIII, p. 159). Afin de pouvoir saisir et analyser de tels phénomènes mythiques, Valéry propose de recourir à ce qu'il appelle ironiquement une « théorie générale des blagues ou mythes » qui, sous le titre commun de "*fiducia*", entreprendrait une « *classification ou zoologie de ces monstres* » (C. XXVI, p. 313) et fournirait une « *théorie générale de la croyance ou valeur – sorte de charge (au sens électrique) des signes* » (C. XXVI, p. 313). Pour Valéry, le langage "fiduciaire" est créateur et vecteur de tous les "mythes" et formations "imaginaires" qui peuplent l'imaginaire culturel d'une société donnée. « *Mythologie [est] création du Crédit, c'est-à-dire du Langage* ». (C. XXVI, pp. 231-232). Tout discours fiduciaire est pour lui un discours "mythique" dans la mesure où il ne véhicule que des valeurs purement verbales langagières, sans référence directe à une réalité observable. C'est cet aspect du discours fiduciaire ou mythique que met en valeur la définition bien connue de la « Petite lettre sur les mythes » :

« *Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. Il n'est de discours si obscur, de raconter si bizarre, de propos si incohérent à quoi nous ne puissions donner un sens. Il y a toujours une supposition qui donne un sens au langage le plus étrange* » (C. I, pp. 963-4).

Le domaine des mythes du discours fiduciaire s'étend ainsi à l'ensemble de l'univers sémiotique, verbal ou non-verbal, qui sous-tend tout système socio-culturel. Il y a du sens « déjà-là », selon l'expression de Barthes. Ce sens est « déposé dans la mémoire culturelle, archivé dans la langue et les significations lexicales, fixé dans les schèmes discursifs, contrôlé par les codifications des genres et des formes d'expression que l'énonciateur, lors de l'expression individuelle de la parole, convoque, actualise, réitère, ressasse, ou au contraire révoque, récuse, renouvelle ou transforme »²⁶⁹. C'est une sorte de « socialisation du langage ».

Nous pouvons donner à titre d'exemple l'apparition du mythe de Narcisse chez Gide, et Valéry bien sûr. Chez Gide qui a écrit *Le traité du Narcisse*, on remarque une « étrange inaptitude pour l'adulte à se regarder enfant, brusquement, dans les Mémoires [...] l'image de Narcisse envahit le champ de la représentation »²⁷⁰. Ce qu'il découvre, ce n'est pas « la plénitude du Moi, mais bien l'éblouissement vide de la subjectivité où le Moi se déconstruit en simulacres »²⁷¹. C'est l'émergence d'un non-Moi dans le Moi, c'est-à-dire le surgissement

²⁶⁹ BERTRAND, D. (2000), pp. 55-56.

²⁷⁰ MARTY, Eric (1987), *André Gide, Qui êtes-vous ?*, pp. 25-26.

²⁷¹ MARTY, E. (1987), p. 27.

d'une autre instance dans le premier Moi qui essaie de se contempler. Dans l'entretien avec Jean Amrouche, Gide affirme : « Ce mythe me paraissait merveilleux – nous [Valéry et Gide] paraissait, car nous en parlions – et ne pas du tout avoir été exploité comme il aurait pu et dû l'être »²⁷².

De plus, on pourrait dire que le mythe et l'histoire montrent qu'il y a "usage" du concept "Narcisse". Selon D. Bertrand dans son *Précis de sémiotique littéraire* : l'usage « a un statut conceptuel très fortement affirmé en sémiotique, en relation avec les concepts de système et d'histoire d'un côté, et avec le concept de parole de l'autre »²⁷³. La parole renvoie « à l'exercice libre et individuel de la langue, présenté comme la promesse d'une créativité indéfinie »²⁷⁴, tandis que l'usage renvoie « aux pratiques peu à peu sédimentées par les habitudes des communautés linguistiques et culturelles au cours de l'histoire »²⁷⁵. La parole « idéalement libre, [...] se fige et se gèle à l'usage, donnant naissance, par des redondances et des amalgames successifs, à des configurations discursives et des stéréotypies lexicales qui peuvent être interprétées comme autant de formes de "socialisation" du langage »²⁷⁶. L'usage « ne reçoit sa clôture que de l'histoire ». En effet l'ensemble de l'histoire présente le "Narcisse" comme un modèle possible de l'énonciation. Elle actualise en discours les produits de l'usage. Elle relève, de cette manière, de la "praxis énonciative".

- L'émergence de Narcisse chez Valéry

En ce qui concerne notre analyse, avant de recourir à un outillage conceptuel linguistique ou sémiotique plus rigoureux, nous allons aborder le Narcisse et le narcissisme d'un point de vue assez global chez Valéry, qui est plutôt de nature philosophique. C'est l'une des toutes premières articulations possibles de la perception, de la compréhension de l'homme et du monde. C'est grâce à cette distinction fondamentale entre ce qui est stable dans le mythe et ce qui est modifié ou transformé par notre auteur, que nous donnons sens à tout ce qui constitue l'univers sémantique chez Valéry, et à ce que l'on a dénommé, à la suite de Louis Hjelmslev, le « plan du contenu ». L'une des originalités de l'approche sémiotique est « de

²⁷² MARTY, E. (1987), p. 156.

²⁷³ BERTRAND, D. (2000), p. 54.

²⁷⁴ BERTRAND, D. (2000), p. 54.

²⁷⁵ BERTRAND, D. (2000), p. 54.

²⁷⁶ GREIMAS, A. J. (1976), « Sémiotique et communication sociale », in *Sémiotique et sciences sociales*, pp. 51-52.

souligner avec netteté au sein de l'activité énonciative ce qui vient de la praxis sociale et culturelle du langage pour innover le discours en acte »²⁷⁷.

Valéry écrit lui-même à propos de Narcisse :

« Narcisse – La confrontation du Moi et de la Personnalité – Le conflit du souvenir, du nom, des habitudes, des penchants, de la forme mirée, de l'être arrêté, fixé, inscrit – de l'histoire, du particulier, avec – le centre universel, [...] la fonction renaissante, le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple – à plusieurs existences – à plusieurs dimensions – à plusieurs histoires.... » (C. IV, p. 181)

Nous voyons que Valéry ne s'en tient pas à une simple image traditionnelle de Narcisse sur qui un trop exclusif amour de soi attira, de la part des dieux, le châtement que l'on sait. Il affirme : *« Pour moi, mon "Narcisse" n'est pas tant occupé de sa beauté »*²⁷⁸. Et nous retrouvons des variantes de l'amour désespéré de soi et de son corps chez Paul Valéry :

*Tout mon sort n'est qu'obéissance
A la force de mon amour.
Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance ;
(CN, scène II, vv. 9-11)*

Pour Valéry, le drame de Narcisse réside dans le fait que, si longtemps qu'il se regarde dans le miroir de la source, il n'arrivera jamais à saisir sa propre identité, l'unité de son être. Il est *« celui qui se voit sans se reconnaître »* (C. XV, p. 873), celui qui cherche dans l'eau le reflet de son Moi, du potentiel illimité de son esprit, et qui n'y trouve rien de plus que le reflet d'une personne, d'une nature bornée et finie, d'un homme ayant tel visage et non tel autre, telle expression et non telle autre. Il écrit :

« Narcisse. L'esprit ne se reconnaît pas dans l'homme – et moi dans son miroir – Car le possible ne peut avoir un seul objet pour image – C'est trop peu d'un seul personnage pour tant d'existences... virtuelles ! » (C. XVIII, p. 45)

De plus pour Valéry, Narcisse est, comme M. Teste, celui qui « se voit se voir », c'est-à-dire celui qui sait créer en lui, en toute rigueur, un tel dédoublement que toutes les modifications du "Moi" lui soient clairement et immédiatement observables. Ce pouvoir de dédoublement, cette acuité du regard intérieur, cette constante attention à ce qui se produit au plus intime de l'être sont les facultés qui définissent le plus essentiellement l'esprit de Valéry, qui s'y est exercé toute sa vie, dans ses heures matinales.

²⁷⁷ BERTRAND, D. (2000), p.53.

²⁷⁸ VALÉRY, P. (1957), « Notes inédites », p. 1600.

C'est ainsi que le Narcisse de Valéry est différent de celui des autres. Nous trouvons dans les *Cahiers* un passage extrêmement révélateur où Valéry établit un parallèle entre son narcissisme et celui de Gide, en insistant sur la distance qui les sépare :

« Gide est un cas particulier – et il a la passion de l'être. Je me sens tout le contraire. Tout ce qui me donne l'impression du particulier, de la personne – m'est impossible –, se fait automatiquement image dans un miroir qui peut en montrer une ∞ d'autres, et préfère cette propriété à toute figure. Je ne donne donc qu'une importance locale, concédée à regret, subie et non nécessaire à ce que G[ide] trouve au contraire essentiel – Et réciproquement. [...] Mon Narcisse n'est pas le sien. Le mien est contraste, = la merveille que le reflet d'un Moi Pur soit un Monsieur ; – un âge, un sexe, un passé, des probabilités et des certitudes – ou que tout ceci exige ou possède un invariant absolu – exprimé par cette contradiction : Je ne suis pas ce (celui) que je suis. Non sum qui sum. » (C. XV, p. 274)

On voit ainsi pourquoi la figure symbolique de M. Teste créée par Valéry n'a pas de personnalité. Car M. Teste représente pour lui le potentiel pur de l'activité mentale dans ce qu'elle a de plus général et de plus abstrait, le potentiel qui appartient à tous les hommes et à tous les esprits, quelle que soit la nature particulière de chacun.

Nous savons que le mythe de Narcisse est une allégorie transparente de l'amour de soi, mais chez Valéry, ce n'est pas la question d'une réflexion sur le tort ou les raisons de l'amour de soi. Le Narcisse de Valéry traite des difficultés et des limites, des douleurs et des plaisirs, et des dangers de la connaissance de soi. Ou plutôt, il est une théorie de connaissance et la relation d'inconnu inscrite dans l'identité. Ce que nous voyons clairement dans *Cantate du Narcisse* où se comparant au Soleil par sa splendeur sans égale, Narcisse se présente à celui-ci comme :

*[...] un éternel retour
Vers l'onde où son image offerte à son amour
Propose à sa beauté toute sa connaissance*

(CN, scène II, vv. 6-8)

Le Narcisse pourrait être aussi « symbole du poète » comme affirme I. Gheorghe : « Emblème de l'autocontemplation de l'esprit se considérant lui-même comme unique merveille digne de sa propre soif de connaître, d'admirer et d'aimer, le Narcisse valéryen peut en effet s'interpréter aussi comme symbole du Poète »²⁷⁹. En effet, comme il est noté dans cette citation, Valéry se sert de Narcisse d'abord comme d'un moyen, d'une image, bref, d'un modèle privilégié autour duquel il fait graviter un certain nombre de réflexions et de pensées.

²⁷⁹ GHEORGHE, Ion (1977), *Les images du Poète et de la Poésie dans l'œuvre de Valéry*, p. 11.

Il veut se connaître. Dans les *Cahiers*, le Narcisse dont nous parle Valéry est un Narcisse objectivé, un Narcisse « *pensé* ». Il se sert de Narcisse pour la connaissance de soi (distinction par exemple, de la personne et du moi) et cela, par l'intermédiaire du miroir. Narcisse est ici une figure emblématique par laquelle sont symbolisés le dédoublement et la recherche impossible de l'unité.

Ensuite Narcisse est pour Valéry, comme pour tout un chacun, un *mythe*. C'est-à-dire quelque chose avec quoi on prend plus difficilement ses distances. Avec le mythe de Narcisse, Valéry nous parle aussi et surtout à nous de nous. C'est de notre propre vie, la vie de notre esprit, de notre regard conscient, à demi conscient, inconscient, de notre corps, de la gamme entière de nos sensations, de nos pulsions, y compris et surtout les plus obscures, qu'il s'agit. Du drame de notre vie aussi et de la difficulté qu'éprouve notre fragile "moi" à accepter et à comprendre sa dualité ou même sa pluralité. Difficulté et tourment que Narcisse redécouvre chaque fois qu'il se penche vers l'eau dans une impossible tentative de voir l'"autre" dans le miroir, si près et si loin, et pourquoi cet "autre" n'est pas identique au "soi" dont il émane, mais inexplicablement différent, échappant à sa maîtrise comme à son intelligence. Il y a là une dialectique Moi/Autre chez Valéry : « *Cet Autre = Moi joue le rôle essentiel d'un des pôles, ou d'une source à température différente.* » (C. XXIII, p. 779)

"Narcisse" « est en quelque sorte le nom du "système complet", ou plutôt de sa poursuite, qui peut revêtir des apparences diverses dans des couples réunis par l'usage : "*Être et connaître. Âme et corps. Général et particulier. Moi et personnalité. Visible et voyant. Tout et partie.*". Ou encore : "*Mâle et femelle.*" »²⁸⁰.

En effet, c'est le "je me vois" qui est au cœur de tous les "Narcisse". Mais par quel moyen et comment "Je" voit "me"? Qu'est-ce que c'est que ce miroir ? Nous répondons à cette question dans le troisième chapitre de cette partie.

Nous voyons que l'histoire de Narcisse n'est pas aussi simple qu'il paraît : un jeune homme d'une beauté extraordinaire tombe amoureux de son reflet dans une source, dépérit de ne pouvoir s'étreindre et s'éteint. Mais au fond du récit, apparaissent différents thèmes qui peuvent produire des sens différents. En effet le Narcisse de Valéry est une forme de condensation du discours qui pourrait très bien être l'équivalent d'un long discours ou d'un récit entier qu'il nous faut d'étudier.

Avec cette brève analyse, nous avons montré la réalité d'un objet textuel psychologisé et ontologisé au sein de la description. Lorsqu'on a parcouru l'histoire de la fin du XIX^{ème} et

²⁸⁰ CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (1974 [6]), « Métamorphoses de Narcisse », p. 11.

au début du XX^{ème} siècle, on a constaté l'usage des concepts de "Narcisse" et de "narcissisme". Comme le rappelle Greimas : « le caractère idiolectal des textes individuels ne nous permet pas d'oublier l'aspect éminemment social de la communication humaine »²⁸¹. Ainsi les concepts de "Narcisse" et de "narcissisme" sont déposés dans le lexique de la langue, structurés et valorisés dans le discours, notamment le discours littéraire. Il convient d'ajouter que dans la réflexion psychanalytique contemporaine aussi, le concept de "narcissisme" est central. Le terme est assez flottant chez Freud et il a donné lieu à de nombreuses analyses et à des interprétations divergentes. Nous n'avons pas l'intention d'entrer dans le détail des prises de positions particulières qui pourraient aussi obscurcir notre sujet. Ainsi dans le cadre de ce travail, pour une analyse détaillée de la resensibilisation du mythe "Narcisse" chez Valéry, contrairement à l'approche psychanalytique adoptée par la plupart des critiques élaborant la problématique du Narcisse, notre démarche sera syntagmatique et sémantique.

Narcisse reconnu comme « passionné de soi-même » et le narcissisme comme « l'amour de soi », nous permet de postuler un modèle phrastique, avec la « connaissance de soi » issu de « l'amour de soi », ainsi, on a affaire à une séquence discursive constituée d'une imbrication d'états et de faire qu'il s'agit de décomposer pour reconnaître des unités syntagmatiques autonomes et de recomposer en une *configuration passionnelle* que l'on pourra considérer comme sa définition. C'est l'établissement d'une telle configuration de l'amour de soi qui vise cette section.

Et nous avons l'intention de montrer que Valéry n'est pas seulement *narcissique*, mais qu'il effectue aussi une *quête narcisséenne*. En effet les réflexions qui suivent se présentent sous la forme d'une pré-analyse et ne peuvent être considérées que comme des suggestions ou des hypothèses.

2. Vers une étude sémiotique du Narcisse

- Une approximation sémantique des mots : "Narcisse" et "narcissisme"

Les concepts de "Narcisse" et de "narcissisme" font partie depuis de nombreux siècles du patrimoine de l'homme occidental. La mythologie, la poésie, la philosophie et la psychologie s'en sont nourries abondamment. Dans cette partie, plutôt que de parler du Narcisse et du narcissisme en termes philosophiques ou en termes restreints de pathologie,

²⁸¹ GREIMAS, A. J. (1966), p. 93.

nous cherchons à le concevoir à un niveau sémiotique. Il y a un rétrécissement sémantique qu'imposent les dictionnaires. Si l'on prend la définition du "Narcisse" et du "narcissisme" telle qu'ils la donnent :

Narcisse :

Le Petit Robert (2000) : « (1598 ; de *Narcisse*, personnage de la mythologie, qui s'éprit de lui-même en se regardant dans l'eau d'une fontaine, et fut changé en la fleur qui porte son nom), Littér. Homme qui se contemple, s'admire ».

Le Robert méthodique (1987) : « Littér. Homme qui se contemple, s'admire (comme Narcisse dans la mythologie) ».

Le Littré (1994) : « 1. Personnage de la Fable qui, s'étant vu dans une fontaine, devint amoureux de lui-même et mourut en s'admirant ; il fut changé en la fleur dit narcissus. 2. Fig. Homme amoureux de sa figure. L'amour-propre fait bien des Narcisses, et, quoique ce beau garçon des poètes n'ait jamais été marié, la race n'en est pas éteinte ».

Le petit Larousse (2003) : « Litt. Homme amoureux de sa propre image ».

Dictionnaire encyclopédique Auzou (2002) : « Litt. Homme épris de sa propre image ».

Le narcissisme :

Le Petit Robert (2000) : « 1. *cour.* Admiration de soi-même, attention exclusive portée à soi → égotisme, 2. *psychan.* Fixation affective à soi-même ».

Le Robert méthodique (1987) : « Contemplation satisfaite de soi au physique et au moral ; plaisir qu'on prend à s'occuper de soi → égotisme ».

Le Littré (1994) : « Amour excessif de soi ».

Le petit Larousse (2003) : « 1. Admiration de soi ; attention exclusive portée à soi-même. 2. *psychan.* Investissement du sujet sur lui-même ».

Dictionnaire encyclopédique Auzou (2002) : « Amour excessif de sa seule personne ».

on voit qu'on peut choisir comme point central de la séquence du "narcissisme", "attention exclusive à soi", on peut même dire que le narcissisme se présente comme une séquence comportant une succession de segments :

Fixation sur sa propre image → attention exclusive → satisfaction → admiration de soi.

Ce qui se trouve en amont et précède l'attention, c'est la fixation, car l'"attention" est définie dans le dictionnaire comme : « Action de fixer son esprit sur qqch., concentration de l'activité mentale sur un objet déterminé : regarder, examiner, observer qqn. ou qqch. avec attention » et déjà le verbe « observer » est inclus, qui est en rapport avec notre problématique de la vision.

Fixation, « c'est le faire tenir solidement » et psychologiquement, c'est « attachement intense de la libido à une personne, à un objet ou à un stade du développement (Lagache) »²⁸².

Si le sujet (qui admire soi-même) fixe d'abord son esprit sur soi, et procure ainsi un état d'attachement, il se sent attaché, cet état présuppose logiquement un état de « non-attachement » qui lui est antérieur.

C'est un « état originel » à partir duquel semble se déclencher l'histoire passionnelle du Narcisse qui n'est pas un état neutre, mais c'est l'état d'un sujet fortement modalisé.

Ainsi, il est nécessaire qu'on regarde d'abord les définitions du verbe « attacher » : on trouve dans le dictionnaire, toujours *le Petit Robert*, deux catégories de définition, le sens propre et le sens figuré :

1. Faire tenir (à une chose) au moyen d'une attache, d'un lien (sens propre)
2. Unir par un lien moral (volonté, sentiment, obligation) (sens figuré), il y a même un exemple illustratif, « attacher son regard, les yeux sur : regarder avec insistance → fixer »

La première définition d'"attacher" veut dire conjoindre le sujet ou le maintenir en conjonction avec l'objet de valeur, la deuxième indique non plus une relation matérielle du sujet avec l'objet de valeur, mais une relation passionnelle et sentimentale, et l'objet de valeur pourrait très bien être un autre sujet. C'est la deuxième définition qui nous intéresse dans le cadre de ce travail. Elle nous donne aussi une définition suffisamment générale pour comprendre.

- La séquence discursive du narcissisme

Tel qu'il est formulé par la sémiotique, le schéma narratif se présente comme suit :

Contrat → Action (Compétence → Performance) → Sanction

²⁸² *Le Petit Robert* (2000), p. 1040.

Et le Narcisse qui est manifestement au cœur de notre analyse, comme nous l'avons dit, est à interpréter, en termes sémiotiques, de la manière suivante :

Fixation sur sa propre image → attention exclusive → satisfaction → admiration de soi

En premier lieu, nous avons une disposition (un contrat). Le contrat institue l'axe de la quête, c'est une sorte de manifestation narrative du désir du sujet pour atteindre son objet de valeur, et la présence du corps s'articule comme une activité programmée.²⁸³ Dans le cas du narcissisme, la séquence qui commence par « fixation sur sa propre image » est un « contrat imaginaire » entre le sujet et l'objet de valeur qui est sa propre image, car lors de sa conclusion, ou plutôt de sa reconnaissance, le sujet de faire ne se trouve aucunement engagé, sa modalisation déontique étant le produit de l'"imagination" du sujet d'état.

Ensuite, nous pouvons parler d'une modalisation du sujet que l'on peut caractériser comme « vouloir-être-conjoint ». Selon la définition du dictionnaire, fixer, c'est « 1. Établir d'une manière durable à une place, sur un objet déterminé → attacher, 2. Établir d'une manière durable dans un état déterminé ». Nous voyons que le verbe « fixer » peut connoter « attacher ». Le découpage de l'univers par le lexique désignant les effets du sens montre que cet univers est passionnel. Car on pourrait supposer une épreuve parallèle ou antérieure à l'attachement qui est la naissance de l'amour.

Puis, nous avons affaire à une nouvelle dimension de l'activité sémiotique. Il s'agit de l'"attention" du sujet pour son image, un objet projeté hors du sujet et détermine, de manière efficace, la dimension réflexive en tant que telle. Il s'agit de la confiance du sujet en soi (le sujet d'état et le sujet de faire sont en syncrétisme), et nous avons affaire à une relation fiduciaire qui s'établit entre le sujet et l'image qu'il voit de lui-même, c'est une relation réflexive. La compétence du sujet "Narcisse" est une sorte de sensibilisation, il fait une attention exclusive à son image.

Après, nous entrons dans la phase de satisfaction : « Action de contenter (un besoin, un désir) » et la définition de "contentement" est : « action de satisfaire les besoins ». Les définitions sont circulaires. Cependant, il y a une autre définition pour le mot "satisfaction" : « plaisir qui résulte de l'accomplissement de ce qu'on attend, désire, ou simplement d'une chose souhaitable ».

²⁸³ Cf. GREIMAS, A. J. (1970), p. 234.

Ainsi au résultat du faire qui est la conjonction imaginaire du sujet avec son objet de valeur « son image », s'ajoute un certain « plaisir » nommé « satisfaction ». Le sujet performant a réalisé son exploit sous le signe de « satisfaction » qui est une sorte de « détente ».

Il faut ajouter que notre sujet devient un "spectateur", c'est-à-dire un "observateur" de son image. L'image désigne ici un « simulacre passionnel ». Nous savons que pour pouvoir saisir une transformation, il faut confronter la situation finale à la situation initiale. Cette transformation met en évidence un défaut ou un manque. Ici, l'image dans l'eau traduit un manque, il est loin de la réalité. Ainsi une distance apparaît. Notre actant est dans l'apparaître, non dans l'être. Il confond la vérité et l'illusion. Le sujet performant est confronté à une sorte d'illusion (ce qui n'est pas mais qui paraît).

De la compétence et la performance, qui s'inscrivent dans la phase plus générale de l'action, on arrive à la « sanction », une phase relativement autonome, le sujet étant modalisé par « savoir vs vouloir ». La sanction met évidemment en jeu des procédures d'identification et de reconnaissance. Dans notre séquence discursive, la sanction est une dimension passionnelle et cognitive. Car "admiration", c'est-à-dire : « sentiment de joie et d'épanouissement devant ce qu'on juge supérieurement beau ou grand ». Mais il a déjà un certain « savoir », car il est capable de « juger ».

Il convient d'ajouter que notre sujet est aussi doté d'un « croire ». Il a considéré l'image comme réalité. Nous savons que la question du « croire » et donc de la « véridiction » est au centre de la réflexion sémiotique. « Le *croire* est une des séquences d'un complexe discursif comprenant aussi le *connaître* et le *savoir* : connaître + savoir + croire »²⁸⁴. Ainsi les deux univers de « croire » et de « savoir » relèvent d'un seul et même univers cognitif.

J. Fontanille a proposé de « reconnaître dans le sémème /croire/ la combinaison d'un trait /cognitif/ avec un trait /thymique/ ; grâce à cette combinaison, non seulement on affirme un savoir, mais on y "adhère" [...] »²⁸⁵. Ainsi dans le récit du mythe Narcisse, le sujet, doté d'un savoir²⁸⁶, qui juge la beauté de l'image, et qui croit en cette image comme quelqu'un de réel, veut adhérer à son image, et il se jette dans l'eau.

²⁸⁴ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, C. (1998), p. 197.

²⁸⁵ FONTANILLE, J. (1987), *Le savoir partagé : sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, p. 56.

²⁸⁶ Ce savoir, ce n'est que dans le cadre de jugement, il ne sait que ce que sait la beauté, mais il y avait une confusion de l'être et de l'apparence, il ne savait pas que cette image est celle de soi. Il a pris son image comme quelqu'un de réel, c'était une méconnaissance.

De plus, pour l'analyse de cette séquence discursive, on peut se référer au schéma passionnel canonique présenté par A. J. Greimas et J. Fontanille. Celui-ci comprend quatre phases qui marquent, à l'instar du chemin narratif pour le récit, le déroulement prototypique de l'histoire passionnelle du sujet.

La première phase est celle de la « disposition » qui définit la propension de tel ou tel sujet à accueillir telle ou telle passion, dans notre exemple, c'est la "fixation sur sa propre image", c'est la compétence passionnelle en somme qui « prédispose » à l'"attention exclusive à soi".

La deuxième phase est celle de la « sensibilisation » qui active les éléments de sens sur lesquels va se fixer le parcours passionnel sous forme de « trouble » par exemple, et dont le sujet va se nourrir pour développer sa passion. Dans notre exemple, c'est « attention exclusive » qui marque un "trouble", il est en état de jugement et de croyance avant de tomber amoureux de sa propre image. Peut-être, il récapitule toutes les autres images et il considère cette image comme la meilleure.

La troisième phase est celle de « l'émotion » qui définit le tumulte passionnel proprement dit, inscrit dans le corps du sujet par des "rougeurs", des "pâleurs", des "tremblements", de l'"inhibition", bref, cette somatisation intense qui échappe au contrôle du sujet. Dans le cas de Narcisse, c'est la satisfaction et le plaisir qui lui donnent envie d'embrasser l'image. Ce plaisir pourrait être suivi d'un sourire d'enchantement et de charme. C'est un état pathologique de nature somatique qui dénote, selon Descartes, une "passion du corps".

La quatrième phase est celle de la « moralisation » par laquelle la crise passionnelle est comprise comme telle, évaluée, régulée et sanctionnée par l'actant social, positivement ou négativement selon le dérèglement que la passion impose à l'équilibre de la circulation des valeurs accepté et reconnu par la collectivité. Elle achève l'itinéraire canonique de la passion. Dans notre séquence, l'action de fixer le regard sur l'image va aboutir à l'admiration de soi. C'est une configuration passionnelle.

Jusqu'ici, nous avons étudié une approximation sémantique du mot "Narcisse" et le schéma de la quête narcissique. Puisque Narcisse est un thème majeur chez Valéry, il nous convient maintenant de préciser le statut de cette terminologie chez lui pour savoir si son parcours est vraiment "narcissique". Nous essaierons de saisir du schéma précédent les implications et le parcours de notre sujet.

- Le schéma de la quête chez Valéry

Le schéma de la quête, déjà établi par A. J. Greimas, met en œuvre quatre types d'actants différents. Le Destinateur et le Destinataire, le Sujet et l'Objet. Les deux derniers, le Sujet et l'Objet sont concernés par des programmes de conjonction et de disjonction. Le Destinataire (celui qui reçoit l'Objet de valeur) est très souvent le même acteur que le Sujet (celui qui recherche l'Objet), ce que nous voyons aussi chez Valéry. Et la quête est une forme de transfert d'*objet de valeur*. Quant à l'objet de valeur, ou bien c'est un objet « qui donne "sens" (une orientation axiologique) à un projet de vie ou bien un objet qui trouve une signification par différence, en opposition avec d'autres objets »²⁸⁷.

Nous allons voir qu'en ce qui concerne Valéry, cet objet donne "sens" à son projet de vie et le parcours qu'il nous propose, c'est un parcours passionnel. Ce que l'on nomme « "passionnel" focalise la relation jonctive, dont il dilate l'espace, marquant ainsi un arrêt sur le déroulement des programmes d'action mais dégagent un nouvel univers de significations que l'approche strictement narrative avait eu tendance à masquer »²⁸⁸. Notre sujet participe aussi aux programmes en jonction avec l'objet, mais cet objet de valeur, c'est lui-même, à savoir l'objet de sa quête est son "moi" et Valéry ne l'a pas ignoré :

« Je cherchais à me posséder. Et voilà mon mythe – à me posséder... pour me détruire » (C. XXIII, p. 289).

Notre héros n'a pas de destinataire. Le destinataire, c'est lui-même. Le sujet cherche à se "posséder". Si l'on regarde la définition de "posséder" dans le dictionnaire, c'est : « Avoir qqch. à sa disposition de façon effective et généralement exclusive ». Cela montre que notre sujet est attaché à son objet qui est lui-même. Selon J. Fontanille et A. J. Greimas, « l'attachement est associé d'une part à l'intensité, car il est "vif", et d'autre part au "désir de possession exclusive" »²⁸⁹. Parler de "l'intensité" de l'attachement présuppose une jonction parce que selon le dictionnaire, l'attachement est « un sentiment qui unit une personne aux personnes ou aux choses qu'elle affectionne », il montre bien la relation entre le sujet et l'objet. Ainsi, l'attachement et la possession montre le sujet en conjonction avec son objet de valeur, c'est-à-dire :

$S \cap O$

mais la situation à laquelle aboutit le discours est paradoxale : l'actant sujet, qui "se possède", se trouve en présence de deux exigences contradictoires ; normalement, selon la

²⁸⁷ FONTANILLE, J., GREIMAS, A. J. (1991), p. 47.

²⁸⁸ BERTRAND, D. (2000), p. 227.

²⁸⁹ FONTANILLE, J., GREIMAS, A. J. (1991), p. 201.

séquence discursive définie ci-dessus pour le narcissisme, il doit être satisfait et par la suite admirer lui-même, mais une fois être possédé par soi-même, il veut le détruire. Et "détruire" montre le sujet en disjonction avec son objet :

S U O

Ici, apparaissent deux états que séparent leurs contenus respectifs, c'est le passage d'un état à un autre. C'est aussi une transformation située entre deux états différents. Nous avons ainsi une fonction « jonction » qui correspond à la « permanence », au statisme, aux « états de chose » et une fonction « transformation » qui est liée au changement et au dynamisme. C'est le sujet, c'est-à-dire Valéry lui-même, qui veut transformer un état donné (l'état de conjonction) « *Je cherchais à me posséder* » en un autre état (état de disjonction) « *Et voilà mon mythe – à me posséder... pour me détruire* ». De possession, il veut arriver à la destruction de soi.

Ce dynamisme constitue un programme narratif chez notre sujet. On se réfère à la définition du programme narratif donné par J. Fontanille :

« Un programme de base est composé d'énoncés d'états, c'est-à-dire d'une interaction élémentaire entre deux types d'actants, les sujets (S) et les objets (O), réunis par un prédicat dit de *jonction* : *conjonction* ($S \cap O$) ou *disjonction* ($S \cup O$). Un programme narratif consiste alors à transformer un énoncé élémentaire en un autre (situation initiale \rightarrow situation finale), par exemple :

$(S \cap O) \rightarrow (S \cup O)$ – c'est un programme "disjonctif" -,

Ou inversement :

$(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$ – c'est un programme "conjonctif"- »²⁹⁰.

Ainsi le programme narratif chez Valéry est un "programme disjonctif". Nous voyons que les deux fonctions syntaxiques du sujet de faire et du sujet d'état sont prises en charge par un seul et même acteur, qui est Valéry lui-même. Le faire sera dit alors « réflexif »²⁹¹. Nous reviendrons sur la problématique de la réflexivité dans les sections suivantes.

Lorsque « les rôles de sujet de faire et de sujet d'état sont assumés par un seul et même acteur, on dit alors qu'il y a *synchrétisme* actantiel »²⁹². Valéry lui-même est, à la limite, à la fois sujet d'état, sujet de faire (cherchant à se posséder et à se détruire) et objet, donc il y a un *synchrétisme* spécial chez lui, plutôt d'ordre psychologique.

Puisque Valéry essaie de "se posséder", le fait de se détruire paraît très bizarre et le problème est, à première vue, sans solution. On peut même se demander si Valéry veut se

²⁹⁰ FONTANILLE, J. (1999), pp. 203-204.

²⁹¹ Cf. COURTES, Joseph (1991), *Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation*, p. 81.

²⁹² COURTES, J. (1991), p.81.

tuer, car « se détruire » d'après la définition du dictionnaire, c'est : « se suicider, se tuer, mettre fin à ses jours ». S'il veut vraiment se tuer, sa quête deviendra narcissique (comme celle du mythe), car Narcisse, « passionné de soi », quand il voit son image, il cherche à l'embrasser et il se jette dans l'eau pour capter cet apparaître dans l'eau. Est-ce que Valéry veut vraiment capter sa chair, son "Moi-chair" ?

La contradiction qui apparaît par l'emploi du verbe "se posséder", nous met dans un embarras. Mais il y a une solution. Un autre élément qui entre dans la définition du verbe "posséder", c'est : « Avoir une connaissance sûre de quelque chose. → connaître », et toujours dans le dictionnaire, il est défini comme « possession au sens abstrait », c'est la « connaissance, maîtrise ». Ainsi, il ne veut pas capter son "Moi-chair", mais il veut saisir son "Soi-corps"²⁹³. Enfin il parle d'une destruction, "Je" de Valéry veut détruire "me". Il s'agit d'un des "moi" de Valéry. Quel est ce "moi" qu'il veut détruire ? D'après les textes de Valéry sur le moi et la personnalité²⁹⁴, il semble qu'il s'agit de la destruction de ses "moi-attributs", par exemple son moi égoïste, – « *Il y a un Narcisse qui s'aime et un autre qui se hait* » (C. VIII, p. 414 [C. 2, p. 300]) –, c'est-à-dire, comme nous l'avons dit à la fin de la partie précédente, par l'effacement de son moi égoïste, il veut arriver à une transparence ou transcendance, c'est l'élévation vers le "Moi pur" (l'expression qu'il utilise), et qui est en une union intime avec son moi :

« Le vrai Dieu est en intime union avec le moi. Mais la personne ou personnalité ne lui est de rien. [...] Le moi pur est comme la formule du Dieu. Si on s'élève quelque peu c'est par degrés, en réprimant, remorquant, refoulant tout ce qui n'est pas ce pur moi, – et qui est nécessaire pourtant, car le moi ne se sent que dans cette défaite active des choses quelconques – dans ce retrait de chaque objet et de chaque sentiment à mesure qu'ils se produisent. – Alors je sens le froid de ma peau, la distance. » (C. VI, p. 45, [C. 2, p. 293])

Il veut détruire ou refouler son moi (qui n'est pas pur) pour atteindre la pureté. La pureté a un effet majeur, elle permet une vision (une vision de soi) sans trouble. Le sème de la pureté est en rapport avec la lumière, qui aide à la connaissance²⁹⁵. Cette destruction est donc pour atteindre la connaissance. Cependant le "Moi pur" est un paradoxe, parce que c'est une négation du "moi", son effacement et sa destruction. Et cette négation du moi, est encore un moi. Sur cette question, Valéry, par une série d'analogies, et en opérant certains détournements conceptuels, comme nous allons voir plus tard, essaie de dire que le "Moi pur" fait appel au langage des sciences (à la géométrie, à l'arithmétique, à la physique) et au

²⁹³ Ces expressions sont empruntées de J. Fontanille (2005), *Soma et Séma*.

²⁹⁴ Nous allons étudier en détail « Moi et pluralité du moi » dans le chapitre suivant.

²⁹⁵ Voir section « Lumière, vision, connaissance » du chapitre 3 de cette partie.

langage religieux, comme la citation d'en haut, et il s'offre comme le symbole de la pure réversibilité (il est « *au-dessus de toute succession* » [C. 2, p. 323]), ou le symbole de la pure différence, de l'identité qui ne ressemble à rien. Il est ce qui ne figure dans aucun ensemble et ce qui les contient. Dans cette symbolique, le "Moi pur" apparaît soit à l'intérieur d'une figure où il occupe le centre, soit à l'extérieur de toute figure, de la même manière qu'il est un et zéro : « *c'est comme le zéro considéré en tant que symbole impliqué par toute équation quelconque $A = 0$. Le Moi joue le rôle d'un zéro, dans l'écriture complète de quoi que ce soit* » (C. 2, p. 296). Le "Moi pur" n'est pas quelqu'un, mais une fonction qui n'est pas définie. Il est une propriété sans qualités, une forme à la fois vide et pleine. Il n'est ni "sujet" ni "attribut", car il met à distance tous ses "Moi-attributs" :

*« Le Moi pur ou fonctionnel – qui est une propriété et non ... quelqu'un.
On lui donne le même nom qu'autres MOI [...]
Ce Moi diffère des Moi-attributs, comme un signe égal diffère des nombres
[...] » (1940, C. XXIII, p. 383 [C. 2, p. 325])*

C'est ainsi qu'il nous convient de donner un autre nom au schéma valéryen qui n'aboutit pas seulement à l'admiration de soi, mais aussi à la connaissance de soi. Nous nous permettons de le nommer « schéma narcisséen ».

Avec cette définition, nous pouvons considérer un autre schéma chez Valéry. Son schéma de la quête est très condensé. On pourrait dire que le programme, qui est inventé par Valéry, c'est « Action, passion et cognition ». Chez Valéry, l'action c'est « se chercher comme un objet » ou « se détruire », la passion, c'est « s'attacher à soi-même, soi comme un sujet », et la cognition c'est « se connaître soi-même comme un sujet ».

L'action, la passion et la cognition sont en effet les trois dimensions pragmatique, passionnelle et cognitive définies par J. Fontanille que nous allons aborder en détail dans la troisième partie de notre travail. Il est à noter que J. Fontanille les a définies dans le discours et pour les discours pour l'énoncé et pour l'énonciation. Et nous aussi, nous voulons montrer que chez Valéry, l'activité de discours ne peut être séparée de l'expérience concrète et vécue de la réalité. Il a vécu lui-même cette expérience de trois dimensions discursives.

« C'est moi-même qu'il me faut séduire, apprivoiser, capter, éprendre. C'est ce moi, jamais enlacé et qui n'a de personnel [...] ni visage, ni langage certain, ni mœurs connues. » (C. IV, p. 354)

Le "moi" envisagé ici n'a rien de psychologique, "n'a de personnel". Il est purement mental. C'est pourquoi Valéry sera fortement irrité par les interprétations erronées qui sont faites de son narcissisme. Il n'y a pas de culte de moi et d'égotisme chez Valéry :

« Rien du Moi tel quel et que l'on désire présenter à autrui comme une belle chose. Point de Temple ni de louanges suffisantes. Mais [...] une sévérité. » (C. XVI, p. 688)

C'est un sorte de structuralisme. Il nous faut, chez Valéry, éliminer toute interprétation erronée du narcissisme. C'est ce que nous apporte une étude d'ordre sémantique et sémiotique. Et pour Valéry, la contemplation de soi n'admet pas d'autre spectateur que soi :

« Mon ambition, ma brûlure est tout interne. Pouvoir m'applaudir – le reste m'est étranger, le reste est froid. » (C. III, p. 553)

De plus, ce « désir de possession » évoque normalement une « inquiétude ». Car le sujet a toujours peur de ne pas atteindre son objet (le corps propre). Il est en attente. Dans le cas de simple attente, on peut caractériser le sujet comme un « vouloir/être/conjoint », c'est une compétence modale qui s'inscrit telle quelle dans le programme narratif de "faire". Soit il reste dans la tension « attente », un sujet d'état qui n'est pas conjoint à son objet de valeur, soit il arrive à une « détente ». Dans notre analyse, cette « détente » est une « satisfaction » et finalement un « plaisir » comme nous l'avons déjà vu dans la séquence du narcissisme. Greimas note à propos de l'attente : « l'attente de sujet n'est pas un simple souhait, elle s'inscrit sur la toile de fond antérieure qu'est la confiance : le sujet d'état "pense pouvoir compter" sur le sujet de faire pour la réalisation de "ses espérances" et /ou de "ses droits" »²⁹⁶. Est-ce que l'on peut trouver ce plaisir chez Valéry ? Oui, cette détente, ce plaisir ou plutôt la satisfaction, pour lui, est plutôt dans la connaissance de soi :

*« L'amour, dans la perfection de son acte, est le drame de l'accomplissement, de la connaissance – avec ce désespoir final, le spasme » (C. XXIX, p. 575). Parce que :
« L'homme ne résisterait pas à une connaissance extrême de soi. Car ce qui veut être et ce qui veut connaître se détruisent mutuellement. » (C. IV, p. 683)*

Dans les sections suivantes, nous allons étudier les trois poèmes concernant Narcisse, parce que le Narcisse est l'un des signes dans l'œuvre de Valéry qui pourrait montrer le parcours passionnel de notre sujet. Nous allons voir que le premier Narcisse, « Narcisse parle », n'est pas encore anxieux de se connaître. Il est simple et aime regarder son corps et, curieusement, son désir amoureux de son propre corps est une admiration de la pureté de son

²⁹⁶ GREIMAS, A. J. (1983), p. 229.

corps, donc de la forme de son corps. Nous sentons dans son regard contemplateur, une distanciation esthétique de ce regard, qui pourrait être liée à la nature même (la chasteté) de Narcisse. Il n'a pas un "corps de chair" mais un "corps de perle" qui est "pâle" et "glacé", ou même un corps à la chair de lune. Le second Narcisse, les « Fragments du Narcisse », penché sur le miroir dans une contemplation anxieuse, est l'être souffrant et tourmenté : il peut symboliser la « conscience réfléchie », cherchant éternellement à se comprendre et à se connaître. Il veut briser l'apparence, à savoir le moi extérieur (Moi-chair) vu sur le miroir, afin d'atteindre l'autre moi (Soi-corps) qu'il pressent derrière ses yeux noirs, grands ouverts, rêveurs. Le désir de se posséder, si puissant chez le deuxième Narcisse, se transmet à son regard qui devient profond, pénétrant, absorbant. Il n'est pas satisfait de voir, il lui faut aussi posséder. Il semble que par l'acte de voir, il arrive à la fureur de possession de soi. Il se penche sur sa propre image qu'il essaie d'étreindre. Le Narcisse, qui avait commencé sa contemplation par un regard nocturne à travers un œil entrouvert ou voilé de larmes, a réussi à s'absorber dans sa vision possédante, qu'il tombe dans l'excès de la vision. Par cet excès de la vision, il essaie de se connaître.

De plus, dans les « Fragments du Narcisse », le poète joue sur l'excitation intellectuelle, sensuelle et esthétique des rapprochements et des distances que crée cette inlassable recherche de son propre plaisir. Le plaisir n'est pas assouvi, mais reste à jamais un « désir ». Toute sa quête incitera ce désir. Chez lui, c'est le facteur essentiel pour la prise de conscience de son être et pour sa connaissance qu'il est appelé à devenir. Tout au long de sa vie, Valéry essaie de se connaître et de se construire, mais parfois il préfère son être, il note : « *Je commettais à demi sciemment cette erreur de remplacer l'être par le faire – comme si on eût pu se fabriquer soi-même....* » (C. IV, p. 911)

Ainsi Valéry, ayant commencé à éprouver l'amour de soi et la connaissance de soi, se voit comme un désir dédoublé : l'amour de soi a pris place auprès de la connaissance de soi, qui l'accompagnera jusqu'à ce que l'un des deux soit détruit. Dans cette perspective, la passion pourrait être considérée comme le principe de la cohérence ou de l'incohérence interne du sujet. Elle régit les relations entre les parties constitutives du soi. L'analyse de ce dédoublement, que nous appelons d'une part la "quête narcissique" (l'admiration de soi et le désir de la possession de son "Moi-chair") et d'autre part la "quête narcisséenne" (La connaissance de soi) est l'objet de la section suivante.

3. Une double quête

- Narcissique ou narcisséenne ?

Nous avons vu que l'apparition du thème de Narcisse, chez Valéry, n'évoque pas seulement l'amour de soi, l'admiration de soi et par conséquent la saisie de son "Moi-chair". En revanche, par la vision de son moi extérieur, il arrive à une vision intérieure afin de se connaître et de saisir son corps propre, le "Soi-corps". La première lecture des poèmes concernant Narcisse pourrait nous suggérer un quête narcissique chez Valéry, mais au regard de l'ensemble des ses œuvres, et une lecture plus approfondie de ces poèmes nous suggère une autre quête chez lui.

De plus pour Valéry, la figure de "Narcisse" n'évoque pas d'erreur, de faute ou de crime. Ce n'est pas une confusion de l'être et de l'apparence comme dans le mythe. Ce n'est pas une méconnaissance. Narcisse de Valéry est un "être" qui ne se nie pas, au contraire, il veut avouer son existence. Même, si l'on considère le thème amour par l'emploi du thème Narcisse, il veut dire que l'amour de l'autre et la connaissance de soi commencent par l'amour de soi.

Dans les poèmes concernant Narcisse, nous voyons une évolution de la pensée valéryenne. Dans « Narcisse parle » et les « Fragments du Narcisse », l'amour humain est décrit avec mépris et amertume. L'amour de soi, "narcissique", y est au contraire exalté. Dans la *Cantate du Narcisse*, il va différemment des deux premiers. Le dialogue entre "Narcisse" et les "Nymphes" introduit la prise de conscience de l'altérité²⁹⁷, et une objectivation de la situation où pourrait s'enraciner le privilège de l'amour "hétérosexuel" (l'amour de l'autre). Ainsi chez Valéry tout commence par l'amour de soi.

Il est à signaler que l'analyse de Narcisse chez Valéry permet de rendre compte de ce double mouvement : d'une part le sujet se voit comme le centre et l'organe de contrôle de ses pensées, ses activités et sentiments « "Je" était un autre » et d'autre part, le sujet essaie de montrer toute expérience de soi et il l'exprime dans l'expression langagière du "moi" et "je" (cette distanciation à l'égard de soi, permet de se connaître).

Par exemple dans les « Fragments du Narcisse », le contemplateur regarde son image "pâle" dans le miroir d'une fontaine enfouie d'un bois plein d'ombre. Il n'y a aucun espace vaste et brillant où son regard puisse s'étendre, mais au contraire un endroit isolé, sombre, éclairé par la lumière de la lune, où seule la face du miroir retient le regard. Le regard de Narcisse va s'attacher à l'image de son visage et de son corps avec un œil exercé à la vision

²⁹⁷ Nous reviendrons sur la question de l'altérité dans le chapitre suivant.

pure de la forme (et non avec la « complaisance érotique »), que l'ombre du bois pourrait encourager. Ce genre de vision formelle, quasi objective, s'obtient grâce à un phénomène de distanciation : Narcisse contemple son corps à distance comme s'il était un objet d'art. Tout se passe comme si l'œil s'était projeté hors du corps et contemplait de l'extérieur la forme de ce corps. Cette distanciation du regard n'évoque pas un amour sensuel, elle ne permet aucun attendrissement, aucune possibilité de l'aspect vulnérable de la chair, et aucune sensualité véritable²⁹⁸.

Toutefois, dans les poèmes concernant Narcisse, le poète a bien montré que Narcisse aime son corps. Par exemple dans les « Fragments », cette passion est audacieusement affichée et proclamée, elle devient insolence et par là, l'énonciateur nous questionne :

*J'aime...J'aime !... Et qui donc peut aimer autre chose
Que soi-même ?...*

(FN, vv. 279-280)

Ainsi Narcisse s'exalte, se fait lyrique :

*Ô mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !
Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi...*

(FN, vv. 240-241)

Ce que nous voyons aussi dans la *Cantate du Narcisse*, cet amour de soi au travers de son corps sous forme de :

Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance

(CN, scène II, v.11)

Il est aussi à signaler que le moi ne suscite plus seulement l'amour mais l'idolâtrie (il adore soi-même). Narcisse fait une idole de son image réfléchi dans l'eau, de son esprit et de son corps :

*Est-il don plus divin de la faveur des eaux,
[...]
Que de rendre à mes yeux l'honneur de mon visage ?*

(FN, vv. 245-247)

Cette idolâtrie continue avec d'autres éléments de la nature :

La nuit vient sur ma chair lui souffler que je l'aime.

(FN, v. 43)

²⁹⁸ Ce phénomène de distanciation s'observe également chez la Parque : elle ne voit que la forme pure de son corps dessiné dans l'espace, mais elle est insensible à la beauté sensuelle de ce corps. Ce genre de vision supprime le désir de toucher.

Et dans la *Cantate*, il avoue de nouveau cet amour de soi, mais cette fois-ci l'admiration de soi est non directement corporelle :

[...] *Narcisse ne peut, [...] Narcisse ne veut
Aimer d'amour quelque autre que soi-même.*
(CN, scène V, vv. 132-133)

Ma beauté n'est qu'à moi... Mon caprice en dispose...
[...]
*Amour est ce qu'on veut... Qu'avez-vous à blâmer ?
J'aime comme il me plaît ce qu'il me plaît d'aimer.*
(CN, scène III, vv. 134-141)

Et il concentre toutes ses énergies vitales sur ce "cher" corps, le sujet découvre son corps comme un objet, c'est la perception de son corps qu'il a vécu « fragment » par « fragment », puis dans son ensemble :

*Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,
Je t'aime, unique objet qui me défends des morts !*
(FN, vv. 281-282)

Comment peut-on définir ce "corps" que Valéry estime beaucoup ?

- La problématique du Corps

Dans la première partie de notre travail, nous avons déjà vu l'importance du corps chez Valéry. Rappelons que pour Valéry, le corps, « instrument de référence », est une chose étrange. C'est-à-dire que le sujet découvre son corps comme un objet étranger à lui-même :

« *"Mon corps" m'est aussi étranger qu'un objet quelconque – (si ce n'est bien plus –) et m'est plus intime, plus premièrement et primitivement MOI que toute pensée.* » (C. XXII, 1939, p. 112 [C. I, p. 1142])

Une telle conception ouvre la voie à de nouvelles recherches qui, au fur et à mesure, se sont progressivement imposées. Dans un autre *Cahier*, Valéry définit le corps :

« *Le corps est un espace et un temps – dans lesquels se joue un drame d'énergies* » (C. X, 1922, p. 440 [C. I, p. 1134]). Et il note encore :

« *Le corps me semble la chose à étudier de près. Car il est lié à tout, et dans chaque événement ϕ ou ψ [philosophique ou psychologique], ses parties ont des valeurs déterminées. Il est l'unique, le vrai, l'éternel, le complet, l'insurmontable système de référence.* » (C. VIII, 1922, p. 752 [C. I, p. 1127])

Nous voyons que l'étude du corps est une chose importante pour Valéry dans les années 1920. Et dans les années quatre-vingts, comme nous l'avons vu dans la première partie, le corps apparaît en sémiotique avec « les thématiques passionnelles, avec l'esthésie et l'ancrage de la sémiosi dans l'expérience sensible »²⁹⁹. On considère la place du corps dans la sémiosi. En effet, il est le siège ou l'opérateur de la sémiosi. Selon J. Fontanille, le « retour du corps » dans la théorie sémiotique nous invite à traiter les problèmes théoriques et méthodologiques sous l'angle phénoménal et dans ce processus, le corps est un opérateur. De plus, il est la seule instance qui est commune aux deux faces ou aux deux plans du langage, à savoir le plan de l'expression et le plan du contenu. Chez Valéry, le corps, ayant « *des parties qui ont des valeurs déterminées* », est :

« L'instrument de référence – Le régulateur, la lampe de la veille – L'étalon de comparaison de la certitude – L'horloge du présent. » (C. IV, 1906-1907, p. 139 [C. I, p. 1120])

Valéry définit ici le corps comme un organisme étranger ou une machine, un "horloge" dont on devient content de voir marcher les aiguilles, il est un intime travail qui joue bien son "rôle" fonctionnel dans la conscience, sous la forme d'une force physique en exercice se transformant à l'esprit et se laissant percevoir par lui dans cet acte de transmission. C'est l'activité du corps qui lui intéresse. La métaphore de l'horloge montre que le corps comme une machine, s'actualise, c'est une machine qui organise tout. Dans un autre *Cahier*, il nomme le corps « instantané » qui change à chaque fois :

« Le sentiment de notre corps instantané est un élément capital de la psychologie. (Donc, on ne l'a point noté.) À chaque instant ce sentiment très variable fait partie de notre conscience, et souvent la constitue entièrement. C'est la variable subjective capitale. Il cède aux images de l'objectivité, les repousse ; sépare les espèces psychologiques, les situe. C'est le Moi, n° I ; le Moi n° 0 étant le moi invariant pur. Ce sentiment est au fond créé par l'action du corps lui-même sur son système nerveux. » (C. VII, 1920, pp. 554-555 [C. I, p. 1124]).

En effet, à chaque instant, apparaît un "Moi" et dans ce jeu d'apparences, le "paraître" se présente toujours devant l'"être" (le corps), et le "moi", cherchant quelque chose qui se fixe dans l'instabilité de l'activité humaine, ne peut accroître sa connaissance de son "moi en miettes". C'est ainsi que, pour Valéry, le corps devient un actant qui est soumis à des impulsions, des pressions et des tensions. Et « *le moi [écrit-il] est le rôle plus ou moins caché*

²⁹⁹ FONTANILLE, J. (2005), p. 12.

du corps vrai dans la conscience. Corps vrai – c'est-à-dire non le corps visible et imaginable, l'anatomique, mais l'intime travail et fonctionnement qui est véritablement notre corps, notre facteur. Notre corps dont la matière se renouvelle continuellement est donc comparable à une formule (chimico-énergétique –) de formules. Formule d'équilibre mobile, où le stable résulte des instables. » (C. VIII, p. 497 [C. I, p. 1126]). Nous pouvons considérer le stable, comme le « Corps vrai » et les instables, ce sont les "moi" qui apparaissent à chaque instant. Bien évidemment, ici, Valéry définit la disposition particulière d'expériences somatiques, dont il a habituellement conscience. Un corps qui est ressenti extérieurement, notre véritable corps est un travail intime.

Si nous suivons les analyses sémiotiques, nous nous apercevons que le corps (et non pas la chair) est considéré comme l'instance d'énonciation et il est envisagé comme le "destinateur" et le "destinataire". Et dans la séquence précédente, on a vu que dans le schéma de la quête chez Valéry, le destinateur et le sujet sont les mêmes. Maintenant on peut dire qu'ils sont le Corps du poète. Mais selon les définitions du corps chez Valéry que nous avons vues en détail dans la première partie³⁰⁰, il convient de dire que le destinateur est le corps du poète (Second Corps) et le sujet, c'est son "Moi" (Mon corps). Nous allons étudier plus précisément ce "Moi" dans le chapitre suivant.

Dans le domaine sémiotique, le corps est, pour J.- Cl. Coquet, le siège de l'expérience sensible et de la relation avec le monde en tant que phénomène, dans la mesure où cette expérience peut se prolonger dans des pratiques signifiantes et/ou dans des expériences esthétiques. Tandis que J. Fontanille considère la *chair*, « le substrat du Moi de l'actant », et le *corps propre*, « le support de son Soi »³⁰¹. Et le *corps propre*, c'est « ce qui se constitue dans la sémiose, ce qui se construit dans la réunion des deux plans du langage, dans le discours en acte. Le *corps propre* serait donc porteur de l'identité en construction et en devenir, et il obéirait quant à lui à un *principe de force directrice* »³⁰².

Et puisque chez Valéry, le sujet, le "moi", se crée par l'action du corps (son destinateur, Second Corps), nous nous approchons de l'analyse de J. Fontanille dans *Soma et Séma*. Selon J. Fontanille, le "Moi" est le centre de référence du discours. Il est « cette part d'Ego qui est à la fois référence et pure sensibilité, soumise à l'intensité des pressions et des tensions qui s'exercent dans le champ de présence »³⁰³. En revanche, le "Soi" serait « la source des visées, l'opérateur des saisies. Ce serait la part d'Ego qui se construit dans et par l'activité

³⁰⁰ Voir le premier chapitre « La perception et le corps sensible en phénoménologie » de la première partie.

³⁰¹ FONTANILLE, J. (2005), p. 23.

³⁰² FONTANILLE, J. (2005), p. 22.

³⁰³ FONTANILLE, J. (2005), p. 23.

discursive. Il se divise en deux : le *Soi-idem* qui est l'instance des *saisies* et le *Soi-ipse* qui serait l'instance des *visées* »³⁰⁴.

Mais comment l'identité se forme à partir des impulsions, pressions ou tensions qui l'affectent ? Fontanille répond : « l'actant prend forme et identité dans un monde figuratif, où il prend position pour se construire, alors il doit obéir aux règles générales de la syntaxe figurative, dont on fait l'hypothèse qu'elle repose sur l'interaction entre la *matière* et l'*énergie*, donnant lieu à des *formes* et à des *forces* »³⁰⁵. C'est ce que Valéry appelle « événement philosophique et psychologique ». Pour Valéry, « écoulement *de l'énergie* [ou de l'univers] *à travers le vivant – qui lui oppose des gênes – d'où temps, sens, – et aussi comme un verre d'urane au "contact" de la lumière invisible, fait le visible, ainsi le vivant donne lieu au "monde" par la sensibilité [.] Il transforme quelque chose en choses, en soi* » (1921, *C. VIII*, p. 29 [*C. I*, pp. 1124-1125])³⁰⁶. En ce qui concerne le fonctionnement du corps en rapport avec le moi, Valéry note :

« "Mon corps" se fait sentir à "moi" comme corps étranger. Il disparaît pour devenir acte-moi, et je n'en ai plus conscience quand il est véritablement "mon" corps. Plus il est mien, plus il est insensible – c'est-à-dire de même absence de masse que le moi – Sans inertie. Dans la sensation vive, celle-ci est de même puissance que moi – soit qu'elle s'y substitue comme dans le plaisir – soit qu'elle tende à le dévorer, comme dans la douleur. » (*C. XIV*, 1930-1931, p. 714 [*C. I*, p. 1136])

Valéry parle ici du corps comme « ressort » et « substrat » des opérations sémiotiques profondes, d'une part, il devient acte, c'est la figure discursive du corps et d'autre part, il est puissant et il participe à un parcours génératif de la signification, un parcours phénoménal qui est en rapport avec les passions comme le plaisir et la douleur.

Revenons à la problématique du Narcisse pour étudier le lien entre le "moi" et le "corps", chez Valéry, aimer soi-même est preuve d'égoïsme qui est une réalité objective. Aimer soi-même, c'est-à-dire aimer son Moi-chair (Mon corps), c'est narcissique. Mais il y a une réalité subjective qui est la connaissance de soi. La connaissance est liée à son corps (le Corps propre), par conséquent sa quête devient narcisséenne. Il s'agit plutôt de penser avec ce concept la constitution même de ce "moi".

Ici apparaissent particulièrement deux choses : la première chose renvoie à la réalité du corps, lieu où surgissent les besoins et les tensions psychiques de l'individu, le moi qui a

³⁰⁴ FONTANILLE, J. (2005), p. 23.

³⁰⁵ FONTANILLE, J. (2005), p. 24.

³⁰⁶ La question de l'identité sera analysée dans le chapitre suivant.

des origines corporelles et la deuxième, c'est l'esprit. Le système que propose Valéry, c'est le C. E. M. (Le corps, l'esprit et le monde). On peut interpréter ce système de Valéry conformément à la définition des deux plans d'un langage, l'esprit, caractérisant chez Valéry le domaine interne, est *intéroceptif*, et qui deviendra le plan du *contenu* et le monde, caractérisant le domaine externe, est *extéroceptif*, et qui deviendra le plan de l'*expression*. La *corrélation* entre ces deux domaines résulte de la *prise de position* d'un « corps vrai » (corps propre), celui-là même qui est le siège de l'effet de présence sensible, elle est donc *proprioceptive*. De la troisième phase, on peut tirer les conséquences de la prise de position d'un corps propre, d'un « corps sentant ». Ce corps sentant « n'impose pas seulement le partage entre deux domaines, un domaine interne et intensif et un domaine externe et extensif ; il impose aussi une *orientation*, celle de la *visée* (à partir du domaine interne, donc en intensité) et celle de la *saisie* (à partir du domaine externe, donc en étendue) »³⁰⁷. Et la projection, les stimulations et les sensations perçues au niveau de corps propre sont identifiées à l'extérieur.

Narcisse, en tant qu'un corps sentant, quand il se regarde dans l'eau (le monde), saisit le reflet de son image dans l'eau, et il impose par la suite une visée, et cela à partir du domaine interne (son esprit). Le "soi" pourrait être ou bien le "moi" (la chair) de l'actant ou bien le "corps" (le corps propre). Nous voulons dire que le narcissisme chez Valéry a une double orientation : vers "moi" (la chair) et vers "soi" (le corps). Et il se sent attaché à soi-même. Cet attachement « est un *devoir-être* qui engage en quelque sorte l'existence sémiotique du sujet ; tout se passe en effet, comme si l'attachement étant rompu, le sujet devait régresser à un stade présémiotique où rien n'aurait plus aucune valeur pour lui »³⁰⁸. Cet attachement à soi chez Valéry occulte ou décolore le monde extérieur. Le sujet s'en absente. En effet, le sujet se fixe sur soi-même et ainsi le monde extérieur est ignoré, son regard est tourné vers soi-même. Cette phase de vision intérieure est liée à une passion. Narcisse est : « *celui/ Qui n'a jamais que fui / Les autres* » (CN, scène IV, vv. p. 27-29). C'est une précaution excessive et inutile, puisque : « *Tout autre n'est qu'absence* » (FN, v. 239). C'est-à-dire que pour Narcisse, l'autre n'existe pas et ne peut rien ; et son impuissance est radicale :

*Les efforts mêmes de l'amour !
Ne le sauraient de l'onde extraire qu'il n'expire...*

(FN, vv. 91-92)

³⁰⁷ FONTANILLE, J. (1998), pp. 67-68.

³⁰⁸ FONTANILLE, J., GREIMAS, A. J. (1991), p. 201.

Dès lors toutes les forces se concentrent sur cette appréciation de soi (son corps). Il a une estime démesurée de soi. Car il dit qu'il est bien celui qui vit « *sans égal* » (CN, scène VI, v. 6) et qui « *Aux mortels comme aux dieux [...] ne veu[t] rien devoir* » (CN, scène V, v. 32). Son idéal, c'est lui-même :

*O semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même,
Éphémère immortel, si clair devant mes yeux*

(FN, vv. 125-126)

Narcisse ne peut se mesurer qu'à ce qui est sans pareil et l'astre sublime se prête, enfin, à cette adéquation altière :

*Soleil... Seul avec toi, seul comme Toi, Soleil,
Toi dont l'orgueil s'accorde à mon secret conseil ;
Toi qui dans les chemins de la plaine altitude
Jamais ne trouves ton pareil,
Souffre entre nos destins quelque similitude.*

(CN, scène II, vv. 1-5)

Ainsi la nature, dans toute sa splendeur et beauté, se prenant pour Narcisse, s'aima dans les miroirs infinis, se souriant, elle se révéla la vérité du monde qu'il communiqua à l'homme dans les reflets de son regard immense. Et l'idéal du moi s'identifie donc avec le moi. La fusion narcissique n'a qu'à peine besoin de substitut :

*[...] Je prétends à l'extrême
Douceur d'être tout à moi-même*

(CN, scène IV, vv. 33-34)

J'aime ce que je suis. Je suis celui que j'aime.

(CN, scène VI, v. 82)

Et enfin, il avoue qu'il s'aime. Nous avons dit à plusieurs reprises que Narcisse est l'histoire d'un être humain qui s'abîme dans son propre reflet, sa propre pensée, sa propre conscience. Privé d'une autre relation à par soi, il est aliéné à soi et le "Moi" devient « trésor d'impuissance et d'orgueil » quand il se prend pour origine et pour fin.

C'est ainsi que la pensée valéryenne n'est pas très éloignée de celle de Lacan. Pour Lacan, le narcissisme est ce qui capture le sujet dans une identité ou conscience de soi pétrifiée au point qu'il s'équivaut à son "moi", alors que celui-ci, lieu des identifications imaginaires, n'est que son objectivation aliénante et antisubjective. Dans les termes mêmes de Lacan : « la seule fonction homogène de la conscience est la capture imaginaire du moi par

son reflet spéculaire et la fonction de méconnaissance qui lui en reste attachée »³⁰⁹. Capture imaginaire, reflet spéculaire, fonction de méconnaissance, autant d'attributs du moi qui sont pour Lacan d'« essence foncièrement narcissique ».

Dans cette conception, l'instance énonçante, c'est "moi", c'est une instance refulante, qui n'est pas une instance neutre. Le "moi", lieu d'une profonde tension est par essence narcissique, car le narcissisme étant structurellement ce qui garantit une distance par rapport à l'objet, signe un renoncement à son immédiateté. Par la suite, nous voulons dire que le narcissisme, c'est s'occuper de la chair dans le tissage de ce "moi". Et dans cette "quête narcissique", en se référant à J. Fontanille, on peut dire que c'est le "Moi" qui domine et il y a des *émergences*. Le "Moi" reprend l'initiative pour afficher sa singularité référentielle, à la fois contre les tensions de répétition du *Soi-idem* du corps propre, et contre les tensions téléologiques du *Soi-ipse* du corps propre.

Mais quand l'actant va s'occuper de son corps, nous pouvons le nommer la "quête narcisséenne". C'est une autre orientation chez Valéry. Le rôle primordial du corps se présentant comme un regard "narcisséen" qui veut saisir quelque chose « dans sa chair ». Après tout, dans la méthode de Valéry, « *la connaissance a le corps de l'homme pour limite* » (C. VII, p.769). Dans ce cas, c'est le *Soi-ipse* du corps propre qui domine, la *construction en perspective*, et la tension téléologique l'emporte à la fois sur les tensions individualisantes du *Moi* de la chair et sur les exigences de répétition et de similitude du *Soi-idem*. Ainsi, « le parcours de l'actant procède alors de la définition d'une visée et d'une *attitude*, qui, selon le cas, sera une "image-but", un "modèle", un "simulacre" ou un "idéal". Ce serait en quelque sorte l'aire de l'*éthique narrative*, où se déploient les récits d'apprentissage, de conversion et de quête de idéaux »³¹⁰. Et chez Valéry, cet idéal, c'est « Idéal d'un moi » ou l'ultime « connaissance de soi ».

La phase de l'unité et de la connaissance de soi, contribue ainsi à la réconciliation de l'homme avec soi, autrui et le monde. L'individu retrouvant la cohésion et l'équilibre prendra conscience de sa vérité profonde.

Chez Valéry, les notions de savoir, de science et de connaissance se fondent dans la notion de conscience qui s'identifie elle-même au sens des possibles. Et la pensée poétique de Valéry s'enlise dans l'introspection, l'analyse et s'immobilise dans la « self conscience ». Telle est l'impasse de Narcisse qui ne peut plus se « délivrer de ces écrits si clairs qu'on n'y trouve que soi »³¹¹. Tout l'espoir valéryen s'exprime dans le thème symbolique et récurrent de

³⁰⁹ LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, p.832.

³¹⁰ FONTANILLE, J. (2005), p.41.

³¹¹ Valéry, P. (1957), « Le philosophe et "La Jeune Parque " », p. 165.

la mort de Narcisse dont la clarté de l'image se brouille enfin dans « les brumes crépusculaires » :

*Adieu Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.
[...]
Avant qu'un lent tombeau ne se forme de brume,
Tiens ce baiser qui brise un calme d'eau fatal !
L'espoir seul peut suffire à rompre ce cristal.*

(NP, vv. 45-52)

Ainsi, le récit de Narcisse chez Valéry est le passage d'un état à un autre qui se serait longuement préparé mais se réaliserait dans le franchissement d'un certain seuil d'intensité. Or, il nous semble merveilleusement illustré par Paul Valéry aux frontières du XX^e siècle ; et cela d'autant plus que son histoire individuelle (dans ses *Cahiers*) figure, dans le raccourci temporel d'une vie, ce cheminement fatal qui aboutit à une crise : celui d'un savoir orgueilleux qui pèse sur "le faire" et "le voir".

Enfin, puisque l'œuvre de Valéry est une œuvre ouverte, dynamique, elle ne supporte pas une interprétation close ou statique. Dans une telle œuvre, le problème de l'énonciation s'avère très complexe. Il existe constamment une interchangeabilité entre les instances énonçantes. C'est pour cette raison que dans le chapitre suivant, on fera appel à une sémiotique de l'énonciation où les instances énonçantes jouent un rôle primordial. De plus, la dissociation d'un actant premier, substrat en une instance, *Moi* de référence et un *Soi* en construction permet de réfléchir sur les notions de *débrayage* et d'*embrayage* chez Valéry et en même temps de comprendre pourquoi le débrayage induit automatiquement des effets de pluralité, pluralité de moi, de cohérence et d'incohérence : le *soi* débrayé est fait d'identités multiples, transitoires et successives, dont la réunion en une seule identité actantielle est justement la question à traiter dans le deuxième chapitre de cette partie.

II. Analyse des instances énonçantes

« Le moi n'est pas un. [...] Mais à chaque instant, il n'y en a qu'un, et plus ou moins net. » Paul Valéry³¹²

1. Jeu de l'embrayage et du débrayage personnels

L'"énonciation" est un aspect fondamental de l'usage du langage, c'est-à-dire comment le langage prévoit une structure qui fait le lien entre la situation où la langue est utilisée et le contenu qu'elle peut offrir à la communication. Et « tout ce qui anime le discours relève de l'énonciation »³¹³. On pourrait même dire que tout énoncé est animé par une énonciation. Car tout énoncé présuppose logiquement, comme condition de sa production, une instance énonciative à laquelle on imputera sa manifestation spécifique et cela est soit conforme aux règles langagières et aux valeurs sociales ; soit y est opposée. Ainsi un discours suppose toujours un sujet de l'énonciation "implicite" qui subsume les fonctions de l'"énonciateur" ou de l'"énonciataire".

En ce qui concerne le terme d'"instance", il a été proposé par Benveniste, pour désigner le discours en tant qu'acte. « L'instance désigne alors l'ensemble des opérations, des opérateurs et des paramètres qui contrôlent le discours. Ce terme générique permet d'éviter notamment d'introduire prématurément la notion de sujet »³¹⁴.

La problématique de l'énonciation est souvent traitée par les sémioticiens, depuis A. J. Greimas par les notions d'"embrayage" et de "débrayage". Quand on dit quelque chose, soit

³¹² Cf. (1903, *C. III*, p. 90 [1947, *C. 2*, p. 279]).

³¹³ BRANDT, Per Aage (2002), « Qu'est-ce que l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embrayage », p. 669.

³¹⁴ FONTANILLE, J. (1998), p. 92.

on parle à la troisième personne et ainsi on s'exprime impersonnellement, c'est-à-dire on débraye l'énonciation de l'énoncé, soit on a tendance à personnaliser la phrase et ainsi on tient à embrayer les "deux parties du dire", à savoir l'énoncé et l'énonciation. Dans le dictionnaire de Greimas et de Courtés, nous lisons : « le "débrayage" est une opération par laquelle l'instance de l'énonciation disjoint et projette hors d'elle, lors de l'acte de langage et en vue de la manifestation, certains termes liés à sa structure de base pour constituer ainsi les éléments fondateurs de l'énoncé-discours »³¹⁵. En revanche, l'"embrayage" désigne « l'effet de retour à l'énonciation, produit par la suspension de l'opposition entre certains termes des catégories de la personne et/ou de l'espace et/ou du temps, ainsi que la dénégation de l'instance d'énoncé »³¹⁶.

Pour J. Fontanille, le "brayage" est une « "prise de position" étant considérée comme le premier acte de discours, instituant un "champ de présence" »³¹⁷. Il se scinde en deux termes complémentaires ; l'embrayage et le débrayage. Nous nous permettons de citer longuement J. Fontanille qui donne des définitions claires de ces deux techniques dans l'énonciation.

Le débrayage est « d'orientation disjonctive. Grâce à lui, le monde du discours se détache du simple "vécu" indicible de la présence ; le discours y perd en intensité, certes, mais y gagne en étendue : de nouveaux espaces, de nouveaux moments peuvent être explorés, et d'autres actants être mis en scène. Le débrayage est donc par définition pluralisant, et se présente comme un déploiement en extension ; il pluralise l'instance de discours : le nouvel univers de discours qui est ainsi ouvert comporte, au moins virtuellement, une infinité d'espaces, de moments et d'acteurs »³¹⁸. En revanche, l'embrayage « est d'orientation conjonctive. Sous son action, l'instance de discours s'efforce de retrouver la position originelle. Elle ne peut y parvenir, car le retour à la position originelle est un retour à l'indicible du corps propre, au simple pressentiment de la présence. Mais elle peut au moins en construire le simulacre. C'est ainsi que le discours est à même de proposer une représentation simulée du moment (*maintenant*), du lieu (*ici*) et des personnes de l'énonciation (*Je/Tu*). L'embrayage renonce à l'étendue, car il revient au plus près du centre de référence, et donne la priorité à l'intensité ; il concentre à nouveau l'instance de discours »³¹⁹.

Enfin pour D. Bertrand, l'énonciation, « d'un côté, selon la tradition greimassienne [...] est présupposée mais son sujet reste en lui-même inaccessible, indéfiniment repoussé

³¹⁵ GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), p. 79.

³¹⁶ GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), p. 119.

³¹⁷ FONTANILLE, J. (1999), p. 94.

³¹⁸ FONTANILLE, J. (1999), p. 94.

³¹⁹ FONTANILLE, J. (1999), p. 94.

derrière les simulacres qu'il projette pour se manifester. De l'autre au contraire, selon une position illustrée notamment par les travaux de J.-Cl. Coquet, l'énonciation est posée comme une réalité phénoménologique centrale, à hauteur de la perception et responsable avec elle de l'ancrage effectif du sujet dans le monde par le discours »³²⁰.

Nous avons vu de brèves définitions propres à la problématique de l'énonciation. Il nous semble que l'analyse des instances chez Valéry permet, par son dynamisme, de concilier les deux thèses dont parle D. Bertrand, dans la mesure où s'y pose, d'une part, le caractère indicible d'une source de parole, dont le lieu est occupé par un "Je", et d'autre part, le caractère sensible, à la fois perceptif et émotionnel, d'une énonciation qui cherche à s'imposer.

De plus, dans cette partie, nous voulons montrer que par une vision extérieure qui est une sorte d'énonciation débrayée, Valéry arrive à une vision intérieure "se voir" et donc à un embrayage personnel. Le point culminant de cette vision intérieure est le cas de Narcisse. C'est pourquoi, nous analysons d'abord les poèmes concernant le Narcisse pour montrer les techniques de l'embrayage et du débrayage personnels chez le poète, ensuite dans les sections suivantes, nous analysons le "Moi" chez Valéry en recourant à ces *Cahiers* qui montrent très bien l'émergence des instances énonçantes chez notre auteur.

Dans cette section, nous voudrions illustrer, par le biais d'un exemple suggestif (le Narcisse), l'aptitude de Valéry à mettre en œuvre, par l'application de règles rigoureuses, la pluralisation des instances. Il essaie de « faire parler » les autres, le Narcisse, les nymphes, l'écho, etc., il met en scène les autres. Si l'on peut dire, il s'agit d'une prosopopée chez Valéry. Dans son article « l'extraction du sens », D. Bertrand définit la prosopopée comme « la présentification d'une absence dans et par son énonciation. Elle consiste à "faire parler" (ou plus généralement, "à mettre en quelque sorte en scène", écrit Fontanier) les absents, les morts, les êtres surnaturels, ou même les choses inanimées ou les abstractions ». En affirmant qu'il y a deux éléments qui attirent particulièrement l'attention dans la prosopopée, il continue « énonciation dans une énonciation, la prosopopée s'installe dans une nébuleuse notionnelle dont elle intègre et assimile les différents constituants : personnification, apostrophe, dialogisme, évocation, hypotypose, hallucination ..., autant de formes intensives de l'énonciation elle-même. En second lieu [...], elle est étroitement reliée au discours passionnel »³²¹.

³²⁰ BERTRAND, D. (2005), « L'extraction du sens, instances énonciatives et figuration de l'indicible », p. 2.

³²¹ BERTRAND, D. (2005), p. 6.

Chez Valéry, c'est notamment l'état passionnel qui détermine l'apparition d'autres êtres de la nature et en particulier l'emploi de vocatif *Ô* ou plutôt l'apostrophe qui implique la manifestation de cet état passionnel. Par exemple, « Narcisse parle » commence par :

*O frères ! tristes lys, je languis de beauté
Pour m'être désiré dans votre nudité,
Et vers vous, Nymphes, nymphes, ô nymphes des fontaines,
Je viens au pur silence offrir mes larmes vaines.*

(NP, vv. 1-4)

Il découvre d'abord un monde objectivé, séparé de lui-même, un monde apparemment sans "je". L'apostrophe est construite d'un nom commun, celui-ci peut être considéré comme défini suffisamment par la situation. Cela évoque la présence d'une absence à l'intérieur du "Je", pour être plus précis, c'est l'apparition de plusieurs instances à l'intérieur de l'identité énonciative. On peut dire que l'énoncé « *O frères* » au début du poème, est apparemment débrayé du sujet de l'énonciation "je", par exemple un débrayage "énoncif"³²² par l'emploi du "frères" qui évoque l'univers du "il", dans l'énoncé. Mais l'apostrophe n'est pas de l'ordre de l'énoncé, il relève de l'énonciation. Dans la *Grammaire méthodique du français*, nous lisons que l'apostrophe « est nécessairement liée à l'énonciation : elle désigne la personne à qui s'adresse le locuteur. Celui-ci sélectionne ainsi explicitement dans son discours le destinataire de son message »³²³. Ainsi, il est embrayé au sujet, car l'apostrophe ou l'emploi du vocatif *Ô* montre en effet l'apparition d'un "Je/Tu" et que selon J. Fontanille, comme nous l'avons dit dans la définition, une représentation simulée des personnes (Je/Tu) montre un embrayage qui donne la priorité à l'intensité et renonce à l'étendue. C'est un embrayage actantiel. Enfin on peut dire qu'il y a simultanément une opération de débrayage "actoriel" (ou énoncif) par l'apparition de "*Ô*" vocatif et un embrayage actantiel. Et tout d'un coup, en un second temps, pour donner plus d'intensité, le "je" fera son apparition et il sera énoncé par l'énonciateur. "Je" marque très nettement l'embrayage.

Selon Greimas et Courtés « tout embrayage présuppose une opération de débrayage qui lui est logiquement antérieur »³²⁴. Ou pour mieux dire, l'énoncé commençant par "je" n'annule pas l'opération antérieure mais très précisément l'intègre. « Il marque le retour à l'énonciateur des formes déjà débrayées qui servent de support à sa manifestation et sans lesquelles l'activité de langage n'est pas concevable »³²⁵. Et en allant plus loin dans ce sens,

³²²L'adjectif « énoncif » concerne l'énoncé, ce que le sujet voit et ce qui donne une information au sujet observateur, et non pas de l'énonciation.

³²³ RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René (1994), *Grammaire méthodique du français*, p. 464.

³²⁴ GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), p. 119.

³²⁵ BERTRAND, D. (2000), p. 58.

on reconnaît deux choses importantes : premièrement « la prééminence de l'éjection "hors de soi" des catégories sémantiques sur l'opération inverse d'engagement et d'implication du sujet, [et deuxièmement] la condition de présence de ce dernier dans le discours. Cette antécédence logique du "il" sur le "je" est essentielle »³²⁶.

Mais en ce qui concerne Valéry, il s'agissait d'un débrayage dit énoncif dans un embrayage énonciatif. Ainsi, quand l'énonciateur emploie "Ô" (synonyme de Tu), il ne quitte pas complètement l'inhérence à soi-même et il représente le sujet et des choses en rapport avec la situation de parole. Le vers 1 cité ci-dessus est comme un énoncé qui s'exprime dans une projection objectivante d'une subjectivité.

Et il accompagne le surgissement des affects et des émotions. C'est-à-dire nous voyons une fracture émotionnelle du discours par l'énoncé « *tristes lys, je languis de beauté* » qui marque une somatisation "la langueur" et qui révèle aussi une activité sensible, proprioceptive (entre le monde extéroceptif la "nudité" des nymphes et l'esprit, l'intéroceptif qui désire quelque chose). Par cette activité, le sujet reste inhérent à lui-même et le corps propre du sujet sentant (ici, "Je" de Narcisse) réclame ses droits à la signification discursive. Selon J. Fontanille, « ces phénomènes relèvent de la *phorie*, dont l'instance est le sujet du *sentir*. La *phorie* caractérise un stade non polarisé du sentir, celui où le corps propre, au moment où s'instaure l'existence sémiotique, est susceptible d'accueillir de purs effets tensifs, dont on retrouve par exemple la trace dans la "stupeur", l'"étonnement" ou l'"admiration" »³²⁷. Dans notre cas, cette "tensivité phorique" est la "langueur" du sujet qui se répète dans la troisième strophe :

*Et moi ! De tout mon cœur dans ces roseaux jeté,
Je languis, ô saphir, par ma triste beauté !*

(NP, vv. 10-11)

L'apparition du "je" évoque très bien l'embrayage personnel. Mais comment peut-on définir le "je" du point de vue de la sémiotique ? Selon J. Fontanille et C. Zilberberg, « le "je" sémiotique ne se réduit pas au "je" linguistique : le "je" sémiotique est un "je" sensible, affecté, souvent sidéré, c'est-à-dire ému par les extases qui l'assaillent, un "je" plutôt oscillatoire qu'identitaire »³²⁸. Le "je" sémiotique hante un espace tensif, c'est-à-dire « un espace au cœur duquel l'intensité et la profondeur sont associées, tandis que le sujet s'efforce, à l'instar de tout vivant, de rendre cette niche habitable, c'est-à-dire d'ajuster et de réguler les

³²⁶ BERTRAND, D. (2000), p. 59.

³²⁷ FONTANILLE, J. (1995), p. 7.

³²⁸ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1998), p. 94.

tensions en aménageant les morphologies qui le contraignent »³²⁹. C'est ce que nous voyons aussi dans ces vers. C'est aussi la "présence charnelle de soi", selon l'expression de Merleau-Ponty, dans la parole. La présence du "je" montre une descente en soi qui sera ensuite provoquée par une image "insaisissable" et "toute-puissante" qui aboutira à une tristesse désespérée :

*Mon image de fleurs humides couronnée !
Hélas ! L'image est vaine et les pleurs éternels !*

(NP, v. 17-18)

En ce qui concerne les « Fragments du Narcisse », il contient trois mouvements. Le premier mouvement est une méditation du Narcisse sur le paysage qui l'entoure ; la nature et la fontaine :

Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !

(FN, v. 1)

Rêvez, rêvez de moi ! ... Sans vous, belles fontaines,

(FN, v. 17)

Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes !

(FN, v. 29)

À cette onde jamais ne burent les troupeaux !

(FN, v. 60)

Tous les vers cités montrent une éjection apparemment "hors de soi", mais l'apparition des pronoms "tu" et "vous", et des noms communs comme "eau", "fontaine", présentent une expansion à fonction identificatrice et comme nous l'avons déjà expliqué, privilégient dans leur mode d'énonciation, l'"embrayage" qui s'actualise aussi la première personne. C'est un jeu d'existence tensive qui est virtuel et qui va surgir par l'apparition de l'apostrophe, il y a aussi le conflit des instances. Dans tous les cas, les stratégies d'énonciation conduisent à jouer avec le dispositif des mises en scène possibles de la parole. De plus en lisant :

Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !

*Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,
Ma soif me vient abattre au bord même des eaux.*

(FN., vv. 1-4)

nous entrons immédiatement en figurativité. C'est une image du monde qui se dessine, elle installe du temps, de l'espace, des objets. Les énoncés essaient de nous faire voir le monde, c'est un parcours figuratif. Et par la suite, on est témoin d'une isotopie figurative. Le

³²⁹ FONTANILLE, J., ZILBERBERG, Cl. (1998), p. 95.

discours prend deux formes. D'abord la forme d'un "récit" qui « repose sur des débrayages ou embrayages actanciels »³³⁰, et ensuite la "description" qui repose sur « des débrayages spatiaux et temporels »³³¹. Le premier vers, isolé en tête du poème, évoque plutôt un Narcisse en état d'attente et d'alerte. Et il essaie ensuite de nous présenter des actes à venir et une virtualité apparente. En effet, le "terme pur" montre la capacité virtuelle de l'être qui s'adonne à l'entraînement et montre aussi une attente active. Ce premier vers nous propose la direction des intentions du sujet. Celui-ci commence une observation où le virtuel (l'image) se présente avant le vécu.

Puis dans un deuxième temps de ce premier mouvement où le sujet est débrayé et qu'il fait attention à la nature, Narcisse fait la découverte de son propre corps, ou plutôt de l'image de son corps dans l'eau. C'est-à-dire que l'embrayage énonciatif initial laisse progressivement la place à un embrayage actantiel (plutôt partiel, le corps de l'actant) avant que surgisse un embrayage personnel qui marque l'engagement du sujet "je". C'est la réflexivité. Cette réflexivité, très spécifique chez Valéry, montre une sorte de l'embrayage actantiel.

Te voici mon doux corps de lune et de rosée (FN, v. 118)
Qu'ils sont beaux de mes bras les dons vastes et vains ! (FN, v. 120)
Mais que ta bouche est belle en ce muet blasphème ! (FN, v. 124)
Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux, (FN, v. 127)
Entre ce front si pur et ma lourde mémoire... (FN, v. 138)
Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
Ô visage !... Ma soif est un esclave nu... (FN, vv. 139-140)

Le problème qui nous intéresse ici est celui de la coïncidence supposée entre l'instance énonçante (le corps) et le "Je" manifesté dans l'acte du langage. On peut dire qu'ici, le sujet "Je" est "potentialisé", parce que selon J. Fontanille, « le sujet potentialisé représenterait, dans le parcours de la construction théorique, la seule instance où le corps aurait droit de cité, comme constitutif des effets de sens »³³². Et nous voyons que, la seule instance citée avant "Je", c'est le corps.

³³⁰ BERTRAND, D. (2000), p. 60.

³³¹ BERTRAND, D. (2000), p. 60.

³³² GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 152.

Le second mouvement de ce poème est caractérisé par une tout autre méditation : c'est une méditation sur l'amour et sur les amants. Narcisse s'adresse à la fontaine, toujours, et il lui dit en quelque sorte : « *De ce que tu as vu, de ce que tu as reflété, de tout cela que gardes-tu en mémoire ?* » Nous voyons que le discours se transforme en une sorte de "dialogue" où il y a « un jeu alterné d'embrayages et de débrayages personnels »³³³. Et le thème de la mémoire précède le thème de l'amour déçu. L'existence sémiotique du sujet essaie de garder la mémoire du corps propre. C'est l'extéroceptif (le corps) qui engendre l'intéroceptif (la mémoire) par l'intermédiaire du proprioceptif (l'existence du monde produit par la vision).

*Ô présence pensive, eau calme qui recueilles
Tout un sombre trésor de fables et de feuilles*

(FN, vv. 170-171)

C'est dans sa mémoire aussi que l'onde garde l'"image" d'un couple et revoit :

L'amant brûlant et dur ceindre la blanche amante

(FN, v. 179)

Et avec le thème de l'amour et de la mémoire, nous entrons dans la phase de thymie, c'est une « disposition affective de base déterminant la relation qu'un corps sensible entretient avec son environnement »³³⁴.

L'amour chez Valéry crée un "regard de distance", parce que le sujet se regarde dans l'eau et ainsi apparaît une distance entre le sujet et l'objet aimé qui est lui-même. Se faire tomber dans l'eau est le seul moyen pour posséder son objet cher, et l'aimer. Et il entre dans une phase tensive où il est préfiguré par un "presque-sujet" qui est plutôt un "sujet sentant". Cette distance crée une tension, et comme nous l'avons déjà dit dans la première partie, c'est Brøndal (1943) qui a développé une nouvelle définition de la tension en l'homologuant au concept de "distance" : « une unité avait alors une tension majeure ou mineure selon la distance plus ou moins grande qui existait entre les éléments entrant dans sa composition : à un maximum de distance correspondait ainsi un maximum de tension et inversement »³³⁵. En revanche quand il parle de mémoire, cela montre que le "sujet sentant" a passé une phase de "discrétisation" où il devient "sujet connaissant". Il ne garde trace du proprioceptif (le monde) que « dans la polarisation de la masse thymique en euphorie/dysphorie »³³⁶. Il essaie de se

³³³ BERTRAND, D. (2000), p. 60.

³³⁴ BERTRAND, D. (2000), p. 267.

³³⁵ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1986), p. 234.

³³⁶ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 152.

souvenir des choses passées. Ces amants, presque aussitôt, sont évoqués désunis, déçus, chacun cherchant au bord de l'eau le souvenir d'un bonheur passé et perdu :

Des amants détachés tu mires les malices,
(FN, v. 199)

Ils vont des biens perdus trouver tous les tombeaux...
(FN, v. 209)

*« L'autre aimait ce cyprès, se dit le cœur de l'autre, »
« Et d'ici, nous goûtions le souffle de la mer ! »*
(FN, vv. 211-212)

Ensuite la mise en place de la syntaxe narrative convertit le sujet en "sujet de quête", parce que ce premier thème du second mouvement s'articule sur un second thème où Narcisse oppose à l'amour du couple, l'amour de soi (il cherche soi-même) et nous le voyons, périssable, en quête de l'unité de "sa seule essence", et ainsi on a un réembrayage avec les pronoms "moi" et "Je" :

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ;
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,
Tout autre n'est qu'absence.*
(FN, vv. 236-239)

Le "sujet de quête", « situé au niveau des structures sémio-narratives, est dit actualisé ; il présuppose le sujet connaissant, celui qui installe les "structures élémentaires", terme *ab quo* du parcours génératif et qu'on peut considérer pour cela *virtualisé* »³³⁷.

Enfin, lors de la mise en discours, ce "sujet de quête" peut être assimilé au "sujet discourant", parce que notre sujet est un sujet passionnel, il aime soi-même et selon J. Fontanille : « le sujet passionnel est un sujet qui parle avec son corps [...] il sent, il voit, il touche, il entend. Ce corps percevant est à la fois le siège et la source de la scène, sous le mode obligé de la présence »³³⁸ :

O mon bien souverain, cher corps, je n'ai que toi !
(FN, v. 240)

Ô qu'à tous mes souhaits, que vous êtes semblable !
(FN, v. 254)

*Et vos bras refermés sur les mêmes sanglots
Étreindre un même cœur, d'amour prêt à se fondre...*
(FN, vv. 265-266)

³³⁷ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 152.

³³⁸ FONTANILLE, J. (1999), p. 72.

Le "sujet discourant" est celui qui est "réalisé", « ayant accompli la totalité du parcours jusqu'à la performance discursive »³³⁹. Comme le note Valéry lui-même : « *mon (un) corps se disait ou me disait : (car un corps qui se parle, forme un Je) (relation du Même au même) disait que : Je suis un événement particulier* » (C. VIII, p. 414 [C. 2, p. 299]).

C'est bien le conflit entre les instances. Le sujet actualisé (sujet de quête, instance narrative) essaie de devenir le sujet réalisé (sujet discourant, ou instance discursive, qui parle à son corps) par l'intermédiaire d'un sujet potentialisé (pour qui la seule instance citée, c'est le corps. En effet, le sujet tensif introduit dans sa configuration un élément, c'est le corps, le corps du sujet passionné), ce qui est confirmé par A. J. Greimas et J. Fontanille : « le sujet potentialisé est celui de la praxis énonciative, instance de médiation dialectique entre l'instance sémio-narrative et l'instance discursive. Comme le sujet narratif potentialisé, il est susceptible d'exploiter la compétence, acquise en vue de la performance, à d'autres fins, en particulier imaginaires »³⁴⁰.

Enfin le troisième mouvement nous rappelle que cette unité de Narcisse est une erreur : par l'image de la fontaine, il se reconnaît double, il pressent que le baiser qui l'unira à lui-même sera une découverte de la mort : « *La mort est l'union de l'âme et du corps dont la conscience, l'éveil et la souffrance sont désunion* »³⁴¹. Aussi Narcisse cherche à retarder le moment où son double disparaîtrait seul de la surface de la fontaine. Il souhaite que la lumière ne baisse pas ; Narcisse supplie les dieux que :

Sur sa pente de pourpre ils arrêtent le jour
(FN, v. 285)

Car la mort de l'image n'est pas l'union recréée :

Oh ! te saisir enfin ! ...Prendre ce calme torse
(FN, v. 295)

L'âme, l'âme aux yeux noirs touche aux ténèbres mêmes
(FN, v. 311)

Hélas ! corps misérable, il est temps de s'unir...
(FN, v. 317)

On voit que, dans cette perspective un peu étrange, Valéry formulait encore comme dans « Choses tues »³⁴² : « *C'est la vie et non point la mort qui divise l'âme du corps* ». Ici « *l'âme aux yeux noirs* », c'est l'image de Narcisse qui s'obscurcit dans l'eau, c'est son corps

³³⁹ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 152.

³⁴⁰ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 152.

³⁴¹ VALÉRY, P. (1960), *Œuvres II*, « Analecta » (XL), p. 719.

³⁴² VALÉRY, P. (1960), p. 502.

(moi-chair) qui s'efface, tandis que son "âme", sa pensée consciente, reste présente sur le bord. Dans le *Cahier XX* (p. 282), Valéry explicite ainsi cette pensée :

*« La nuit dissipe le Narcisse – Il ne voit plus ses mains ni son image...
Il n'est plus que ses forces et que sa pensée.
Ce n'est point la mort, mais le symétrique de la mort – son reflet – car l'âme est présente, le corps absent ».*

Et, il note au *Cahier XI* (p. 689 [C. 2, p. 308]) : *« Le Narcisse – la Pensée trouve un monsieur dans le miroir ».*

Du point de vue de la sémiotique, on peut dire qu'à la fin du poème, le sujet oscille entre l'âme et le corps et semble ne plus pouvoir en finir avec l'un des deux et laisse pour ainsi dire le dernier mot à un "transport" somatique qui est la "fuite" : *« Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit... »* (v. 320). Les points de suspension montrent que le langage tremble et semble se taire. Le miroir (la fontaine) se vide de l'image de Narcisse. C'est une sorte de réflexion mourante. C'est-à-dire que les vers finaux révèlent un Narcisse sans reflet, dans le plus noir de lui-même, les yeux ouverts au mystère de l'univers, mais il ne peut rien ajouter au miroir. Et tout ce troisième mouvement s'achève dans une sorte de "Nocturne" qui, plus qu'un thème littéraire, coïncide avec une évocation philosophique de la conscience. Cette dernière, séparée du corps, est plongée dans l'obscurité du sommeil – ou de la mort. Et les *« Fragments du Narcisse »*, par son dernier vers que nous avons déjà cité : *« Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit... »* prend une forme conclusive, qui répond à l'un des premiers vers :

Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse.

(FN, v. 6)

À la fin du poème *« Narcisse parle »*, nous voyons la même finale avec le crépuscule :

Adieu, Narcisse... Meurs ! Voici le crépuscule.

(NP, v. 45)

*Evanouissez-vous, divinité troublée !
Et, toi, verse à la lune, humble flûte isolée,
Une diversité de nos larmes d'argent.*

(NP, vv. 56-58)

Narcisse reçoit une invitation à la mort et l'image de Narcisse est noyée en l'encre d'ombre et de nuit. La nuit abolit l'image. L'image finale est une image liquide qui représente un échange entre le système émetteur (le sujet qui se regarde dans l'eau, et aussi la lumière de la lune) et un système récepteur (l'eau de la fontaine).

Enfin, en ce qui concerne la *Cantate du Narcisse*, il est à signaler que ce poème est un peu distinct et différent des deux autres, car il est écrit par Paul Valéry à la demande de Madame Germaine Tailleferre pour servir de libretto à une cantate qui a été composée par cette musicienne. En effet, la cantate est une poésie chantée dans laquelle on assiste à un dialogue entre Narcisse et les quatre Nymphes, ou encore un monologue de Narcisse à Narcisse. La scène représente une clairière au milieu de laquelle se trouve une fontaine murée et éclairée par les rayons lunaires aux heures douces du soir, où aussi l'Echo, pris de la passion amoureuse de Narcisse, baigne dans la vision de soi. La scène montre bien la dimension spatiale de l'action. La « Cantate » est composée de sept scènes. À y regarder de plus près, on s'aperçoit que ce poème, au lieu de constituer un tout homogène, est en réalité un récit complexe ou du moins double, car il présente la relation entre le sujet (Le Narcisse) et d'autres actants comme les Nymphes et l'Echo. Ce poème, en forme de dialogue et de monologue, montre très bien le jeu d'embrayage et de débrayage personnels. La première scène commence par les paroles des éléments de la nature :

*Nymphes, Nymphes, Nymphes si vives.
Fraîches filles des eaux,
Nos jeux purs et fluides
Sur notre mère l'onde amusent le Soleil...*

(CN, scène I, vv. 1-4)

La deuxième scène est monologue du Narcisse. Le monologue normalement repose, selon D. Bertrand, sur un embrayage actanciel. Mais dans cette scène, Narcisse s'adresse aussi à la nature. Il y a un jeu entre les instances :

*Soleil... Seul avec toi, seul comme Toi, Soleil,
Toi dont l'orgueil s'accorde à mon secret conseil ;
Toi qui dans les chemins de la pleine altitude
Jamais ne trouve[s] ton pareil,*

(CN, scène II, vv. 1-4)

L'actant sujet, comme nous l'avons déjà dit, commence son énonciation par une vision extérieure, il s'adresse à la nature et à ses éléments pour arriver à une vision de soi. Après le pronom personnel "toi" (apostrophe) qui marque ici un embrayage actanciel, nous avons l'apparition du "je", et donc un réembrayage personnel. Selon Benveniste, « *Je* signifie "la personne qui énonce la présente instance de discours contenant *je*" »³⁴³ :

³⁴³ BENVENISTE, Emile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, p. 252.

Cher CORPS, je m'abandonne à ta seule puissance ;
(CN, scène II, v. 11)

Dans la section précédente, nous avons déjà parlé de ce corps. Et nous avons vu que chez Valéry, ce "Je" (en tant que sujet) est en quête d'un "Moi" (son objet de valeur), tel est le véritable sujet du drame de la conscience, celui qui lui donne sa forme. Dans ce poème, ce "Moi" devient égal à Narcisse :

*O Narcisse, ô Moi-même, ô Même qui m'accueilles
Par tes yeux dans mes yeux, délices de nos yeux
Je froisse l'or bruyant des roseaux radieux*
(CN, scène II, vv. 17-19)

Et par la suite, on sent que le monde intérieur de Narcisse, contrairement à l'univers qu'il contemple, foisonne d'insaisissables harmonies, de tensions et de désaccords.

*Narcisse aimé, si tu veux que je meure
Demeure songe et demeure désir !...*
(scène II, vv. 38-39)

Dans les scènes suivantes, ce même jeu d'embrayage actanciel existe parfaitement. Par exemple au début de la troisième scène, le sujet s'adresse à la nature, nous avons de nouveau le "Ô" vocatif :

*Ciel, ô mon Ciel !... Quel trouble, ô fatal changement !...
Ombres, remous, rumeurs... Que deviens-tu, Moment
D'extase et d'or ?... Et quel rire me raille ?...*
(CN, scène III, vv. 1-3)

Ensuite le réembrayage personnel avec le "je" qui apparaît :

Je vous perds et j'ai tout perdu !...
(CN, scène III, v. 15)

Je suis seul. Je suis moi. Je suis vrai... Je vous hais.
(CN, scène III, v. 66)

Apparemment, le sujet de l'énonciation est unique, à savoir le discours nous procure une instance unique, mais cette unicité du sujet d'énonciation n'est qu'"apparente" et elle est un effet produit par les procédures d'embrayage. Selon J. Fontanille, « l'unicité apparente du sujet d'énonciation n'est donc qu'un effet de la réduction de l'étendue (réduction de quantité) et de l'éclat de l'intensité retrouvée. Dans le geste même du retour à la position originelle

(inaccessible), le discours procure donc à la fois le simulacre de la deixis, et le simulacre d'une instance unique. Cette remarque doit être comprise comme une précaution théorique : l'unicité du sujet d'énonciation n'étant qu'un effet de l'embrayage le plus poussé, la situation ordinaire de l'instance de discours est la pluralité ; pluralité des rôles, pluralité des positions, pluralité des voix »³⁴⁴. Ce que nous voyons clairement dans les scènes suivantes, il y a plusieurs voix qui sont les voix des nymphes et de l'Echo et la voix du Narcisse. En effet, ce sont des acteurs qui jouent des rôles actantiels dans l'univers narratif et qui représentent des instances du discours. Et le poème se termine par la disparition du Narcisse et l'apparition de la nuit :

Adieu, mon Ame, il faut que l'on s'endorme : [...]

Il disparaît.

(CN, scène VI, vv. 159 et 165)

O Nuit tiède et profond,

Un astre qui s'y mire est seul à trahir l'Onde.

(CN, scène VII, vv. 7-8)

Dans la *Cantate du Narcisse* comme « Narcisse parle » et les « Fragments du Narcisse », nous voyons bien la méthode de Valéry : il essaie de suggérer un drame intellectuel des distances réelles et imaginaires entre l'état "potentiel" du sujet et son état "actuel", entre le "devant être réalisé" (ou même le "pouvant être réalisé") et le résultat, entre le "soi" et son image, entre l'être et le connaître, entre le tout et la partie, entre le général et le particulier, entre le "Moi" et la personne, entre "Je" et "Me", entre "Je" et "Tu", entre le "Moi" et le monde, entre le visible et le voyant, entre l'âme et le corps. Et ce qui est important encore, c'est que le thème du "moi" en particulier, se découvre dans toute la texture des poèmes concernant Narcisse. Il est posé spécifiquement par la forme choisie qui est celle du monologue, à savoir s'impose et s'affirme la présence d'une mystérieuse voix qui dit "je" :

Je veux me voir et me revoir...

(CN, scène IV, v. 35)

Quelle est cette voix ? Est-ce la voix de l'esprit observant le corps, et qui s'émerveille et s'effraie d'être ainsi enchaîné à cette "chose vivante" (me) dont la fragilité est comme l'image de son propre isolement ? Nous pensons que cette contemplation est comme le reflet d'une scission intime : "je me vois", "je me parle", et "je" et "me" sont deux. En effet, Valéry essaie de mettre en cause le pronom personnel de la première personne. N. Celeyrette Pietri

³⁴⁴ FONTANILLE, J. (1999), p. 95.

écrit à ce propos : « *Je me parle et la grammaire dit que le je est "la personne qui parle"*³⁴⁵. Dire *je* c'est se repérer dans le discours, se poser en détenteur de la parole. Mais *je* appelle un *tu* ou un *moi* qui est *toi* ; *je* ne tient pas la place du nom, il est un symbole de position – position de force – dans l'acte de communication »³⁴⁶. Ainsi les pronoms *je/tu*, *toi/moi* résument une longue réflexion linguistique qui sera poursuivie dans les *Cahiers*. Mais, malgré l'ampleur de la recherche valéryenne, il ne faut pas s'attendre à rencontrer dans les *Cahiers* une « véritable théorie linguistique ». Sur ce point comme sur bien d'autres, c'est une étude en "miettes" qui nous est offerte, mais une étude poursuivie pendant près d'un demi-siècle et à travers laquelle s'affirme une méthode spécifique à notre auteur.

De plus, il convient d'ajouter que, sur les problèmes linguistiques, l'identification narcissique bouleverse la distribution simple des possessifs dont l'ambiguïté tente de restituer la complexité des mystères du "moi". Dans cette perspective, il nous semble que Valéry ait l'intention de faire coïncider le système linguistique et la structure phénoménale du sujet qui dit "je" dans le texte. Ce qui est exprimé très clairement dans *La Soirée avec Monsieur Teste*. Dans ce récit, le sujet "Je" est dédoublé par le sujet du jugement et celui de l'être passif. Citons un exemple :

« *Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré ; – puis, nous avons vieilli ensemble* » (MT, « La Soirée avec Monsieur Teste », p. 15).

Avec les verbes à forme réfléchie "je me", le sujet adopte deux positions différentes : "Je" (sujet de quête) et "me" (objet de valeur). Dans ce sens, d'abord le "Je" est disjoint du "Moi" (SUO) quand il dit : "Je me suis détesté", et ensuite il en est conjoint (S∩O), "Je me suis adoré". Enfin les deux "moi" de l'énonciateur sont réunis de nouveau sous la forme de "nous". Le passage au "nous" indique que les deux "Je" (je me) se sont réconciliés dans le sujet. Et les deux sentiments opposés (adoration vs aversion) sont vécus ensemble en lui. Ils se succèdent systématiquement. L'énoncé « *Je me suis rarement perdu de vue* » est aussi une forme négative. D'une certaine manière, nous pouvons supposer qu'il se situe hors de lui-même et hors de tout. Par ailleurs, le sujet "Je" se situe entre le voir "actuel" et le voir "de la remémoration". C'est un "Je" qui attend d'être regardé à son tour, comme dans un jeu de miroirs, il regarde son reflet en lui-même. Nous essaierons d'en parler dans le troisième chapitre de cette partie. L'actant sujet est un "être dédoublé" : "Moi" observé et "Moi" observant (qui observe) et il est très difficile de distinguer entre les deux "Moi". C'est

³⁴⁵ « Définition "objective" de la grammaire, que Valéry adopte quand il se situe au niveau de l'analyse du discours ». Cité par CELEYRETTE PIETRI, N. (1979), p. 304.

³⁴⁶ CELEYRETTE PIETRI, N., *Valéry et le Moi, des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck, 1979, pp. 304-305.

justement le dédoublement du "Moi" qui rend difficile la lecture valéryenne. Dans *La Jeune Parque* aussi, nous avons la même division du "moi" et la douleur qui en résulte :

*Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure
Seule, avec diamants extrêmes ? ... Mais qui pleure,
Si proche de moi-même au moment de pleurer ?*

(JP, vv. 1-3)

Ce qui se découvre alors dans l'œuvre de Valéry est l'extrême ambition d'un "Moi" qui voulut épuiser dans le sentir et le connaître, "le champ des possibles humains". Dans les *Cahiers* aussi, l'être divisé devient même l'être "émiétté", multiple et insaisissable et l'intention fondamentale de Valéry est d'englober tous les registres du "moi", parce que tous se rencontrent dans le microcosme du "*système Moi*". Les *Cahiers* veulent proscrire le sentiment qui est écume de l'instant. Et le poète essaie de se construire. En effet, comme le note J. Fontanille, « c'est une identité en construction, il le fait en mouvement, son identité est en devenir, alors même qu'il est, à chaque moment, en train de devenir autre ; on parlera alors de quête d'identité, d'identité visée, voire de projet de vie »³⁴⁷.

L'apparition du "Je" et du "Moi", montre des instances qui prouvent bien l'embrayage personnel chez Valéry. Mais ce "moi", devenant pluriel spécialement dans les *Cahiers*, montre que l'embrayage est arrêté à mi-chemin, car selon J. Fontanille, « si l'embrayage s'interrompt à mi-chemin, la personne restera dissociée, plurielle ou duelle ; dans ce dernier cas, le *Tu* pourra par exemple être une des figures du sujet de l'énonciation, tout étant que le *Je* »³⁴⁸. C'est ce que l'on peut bien trouver dans la méthode de P. Valéry aussi. Par exemple, il croit à une structure triangulaire : « *Moi, toi, lui*, note-t-il, *ce triangle – Trinité !* » (C. XI, p. 604) et encore : « *Moi implique Toi car il n'y a pas de parleur sans auditeur. Moi implique il, car pas de discours sans objet* » (C. IV, p. 227). Cette "trinité", Valéry semble surtout se plaire à la retrouver au cœur du langage intérieur où le même assume tour à tour les trois rôles, où *tu* et *il* deviennent d'autres noms du *je*.

L'expérience de ce "Moi" nous paraît, dans l'esprit de Valéry, un mystère attirant, une réalité complexe, mais elle est difficilement analysable. L'analyse de ce "Moi" pluriel est l'objet de la section suivante dans laquelle nous essaierons de construire l'univers valéryen.

³⁴⁷ FONTANILLE, J. (1999), p. 11.

³⁴⁸ FONTANILLE, J. (1999), p. 95.

2. "Moi" et pluralité du "moi"

« *Je suis entre moi et
moi* ».
Paul Valéry³⁴⁹

L'étude de la problématique traitée dans ce chapitre ne sera pas sans difficulté dès lors que l'auteur se refuse à se reconnaître : "Qui parle ? Qui écrit ?" Mais le "Moi", érigé en instance suprême du sens, commande le filtre essentiel de l'univers clos du discours valéryen. La réflexion organisée autour de l'idée du "Moi" se retrouve dans les *Cahiers*, où figurent le signe "Moi" et ses divers avatars : "moi", "Moi", "moi¹", "moi²", "Moi pur", etc. Et une ambiguïté demeure toujours dans les définitions, car non seulement les concepts ainsi désignés n'ont pas de définition constante, mais encore la signification des indices est à la fois floue et variable. Voire l'usage des indices et de la graphie est aléatoire, il y a "moi⁰", "moi¹", "moi²", "MOI", "MOI", "Moi", "Moi", "moi", "moi". Ainsi le "moi" est une notion à la fois très compliquée et énigmatique. Et Valéry n'efface pas le "je" du discours par la simple mise en question : « J'ai rêvé ... *Qui* : Je ? J'ai vu, je ferai ? *Qui* : Je ? » (C. XXIII, p. 243). Dans ces conditions, « qui est "je", quoi est "moi", dans la "pensée" ? [...] La fonction MOI est-elle définie ? » (C. VIII, p. 531 [C. 2, p. 300]).

Demandant des modèles aux sciences et aux philosophies de tous les temps, interrogeant subtilement une sensibilité et une intelligence infiniment alertées, les *Cahiers* cherchent un "Moi" avec ses sens et ses signes qui pourrait subsumer la totalité dénombrée des possibles humains. Les *Cahiers*, étant un texte difficile, est en effet un monument de l'esprit, une immense analyse dont la synthèse est difficile à faire, un long itinéraire que l'on doit baliser, une somme laissée en fragments que l'on doit essayer de construire à partir de l'interrogation centrale : Qui est ce "Moi" ? Qui est ce "je" ? Et les grands textes du "Moi", n'apparaîtront qu'en *fragments*. C'est comme un immense puzzle que l'on doit trouver les morceaux pour les mettre à leur place.

³⁴⁹ Cité par POULET, Georges (1977). *Entre moi et moi, Essais critiques de la connaissance de soi*. Concernant cette citation, S. Bourjea écrit : « [Cette phrase] désigne le véritable lieu du sujet valéryen comme étant celui de l'entre [...] un écart, une faille irréductible lui permet de se dire, sur quoi il se perçoit construit et se reconnaît dans sa singularité comme fondamentalement séparé des autres et du monde, mais aussi bien de lui-même ». BOURJEA, Serge (1997), *Valéry, sujet de l'écriture*, p. 46.

Ainsi, nous voyons que tout chez Valéry gravite autour d'un "Moi" qui jusqu'au bout échappe et change incessamment de définition et de lieu. Quand il écrit "*je pense*", il continue "*je change et veux fixer*"³⁵⁰. « Ego. Mon grand travail semble être, d'après ces *Cahiers*, une recherche d'expressions de *tout* en *observations de moi* »³⁵¹. Référer tout à un "Moi", faire de tout une "*Egosphère*" (C. XXIV, p. 67) qu'il faut passer à l'"*Autoscope*" (C. XV, p. 261), c'est ainsi que Valéry invite le lecteur à découvrir dans toutes les pages de ses œuvres le sceau du Narcisse "ostensible" ou caché.

Cette référence, complément nécessaire de la nature transitoire de l'être humain, ne cessera de préoccuper Valéry qui, toute sa vie, manifestera, à la fois, le désir de formuler le concept de la permanence du même, de la conservation d'un *Ego* identique, censé répondre à la dissonance de l'univers sensible, et l'impuissance où il se trouve de satisfaire ce désir :

« Parmi les pluralités d'observateurs, il y a celle constituée par moi – en divers temps et divers états. Je suis le Même, voilà le point capital. Comment ce Même est fait de choses diverses et incompatibles ? ∞ systèmes d'impressions sont assujettis à devoir définir, produire, conserver un Même. Remarque – Cet effet n'est pas instantané. Quoi que ce soit doit toujours pouvoir produire un certain effet identique. En quoi consiste cette identité ? Elle ne peut être qu'une forme, un ordre des propriétés. » (C. X, p. 115)

Concernant le "Moi", Valéry écrit : « *Tout ce qui est conservation dans la transformation de l'instant est Moi. Centre instantané de réaction* » (C. XIII, p. 734). Il aime tourner toutes les choses vers l'intérieur. Comme le Narcisse qui se regarde dans la fontaine, il observe dans le miroir de sa conscience son "inépuisable Moi". Et il aime aussi le désir d'enfermer le "Moi" dans une forme close. Il note dans un autre cahier :

« Avant de définir Moi – définir Mon corps – change de problème – [...] Il y a une partie qui est connue par deux voies. Si je remue ma main, je vois mon vouloir, et je veux ma vision. Je me touche = dans l'ensemble des choses que je puis toucher, il en est qui me donnent une autre sensation. » (C. III, p. 850)

Aussi "Mon corps" se distingue du reste. C'est un corps propre qui n'est pas objet du monde et qui est le lieu de la sensibilité générale et variable. Il est le lieu du plaisir, de la douleur et de toutes les sensations comme gustatives, visuelles, tactiles, thermiques, etc. Il est l'instrument nécessaire de tous les actes. Mais "Mon Corps" n'a plus d'existence indépendante que "Moi" auquel il est lié.

³⁵⁰ Cité par CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 1.

³⁵¹ Cité par CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 1.

D'une façon explicite, on peut dire que la description valéryenne se déclare "subjectivante", mais ce n'est pas parce qu'elle traduirait une visée égocentrique, mais parce qu'elle indique les limites d'une réflexion nécessairement ancrée dans l'expérience individuelle d'un sujet connaissant. Dans les *Cahiers*, la réflexion est aussi orientée vers la mise en acte des pouvoirs de l'"Esprit", et vers la compréhension de la pensée. « *l'observateur est lié à ce qu'il observe – C'est le moi* » (C. III, p. 364). Et par le fait qu'il embrasse les pôles inséparables – le sujet et l'objet – de l'observation et de la connaissance, le "Moi" est inéluctablement double et même pluriel. Il s'écarte et se différencie constamment de lui-même. Selon lui, le "Moi" est l'acteur central de son parcours pendant toute sa vie :

« Le moi est l'invariant du groupe le plus étendu qui soit. [...] Le moi, opération x grâce à laquelle, ou quant à laquelle, l'ensemble total est transitif. » (C. VI, p. 649 [C. 2, p. 294])

Et il note dans son premier cahier :

« Je me sens un certain moi étranger par essence à tout ce que je suis et qui ne voit aucune nécessité dans toute cette vie nécessaire qu'on lui fait vivre et qui le fait vivre. » (C. XXIV, p. 132 [C. I, p. 191])

Englobant les positions indexées par les pronoms personnels *Je-Tu-Il*, le "Moi" ne se confond pas avec une personne concrète et définie unique. Nous nous permettons de citer longuement Valéry :

« Le moi est ce qui entend et comprend la parole intérieure, le seul spectateur des visions. En général il est tout ce qui est nécessité par une diversité absolument étendue – c'est-à-dire comprenant toute sorte de phénomènes. Il disparaît avec les phénomènes, et dans le rêve il est entièrement dominé par eux parce qu'ils sont tous également réels – Et nos souvenirs se reconstituent autour de lui identiquement. Tout ce que n [ou] s pouvons connaître le détermine et le pose. C'est une propriété de quoi que ce soit. Il n'est pas question d'identité – L'unique n'a pas d'identique – la pluralité n'en est pas concevable. » (1902, C. II, p. 645 [C. 2, p. 278])

Valéry essaie de construire le modèle d'un "Moi" voué à ne jamais s'appréhender dans sa totalité. Selon lui, l'homme se met en scène à travers des figures "actorielles" particulières, chargées de remplir les tâches les plus diverses. C'est pourquoi, la définition de l'identité d'un sujet "individuel" est toujours partielle et éphémère. Potentiellement, l'homme se présente comme une entité fragmentaire et fluide. Puisque le "Moi", en tant qu'une structure dépourvue de propriétés particulières, est en continuel devenir, on ne repère qu'artificiellement et ne localise que momentanément les rôles joués par les divers moi (moi¹,

moi², moi³, ..., moiⁿ). Or, l'idée de la précarité et du changement perpétuel de l'identité individuelle n'épuise pas toute la définition valéryenne de la forme "Moi". Le concept de la fragilité et de l'instabilité de l'homme est aussi incomplet que n'importe quel autre modèle. Ce "Moi" est un "moi" mobile qui est l'objet de tous les changements possibles. Et Valéry considère le "Moi" comme quelque chose de "potentiel", qui ne se réalise et ne s'exprime que par occasion. Mais est-ce qu'il est un "sujet" ?

Il faut dire que le "sujet" reste en général un concept difficile à cerner car il donne souvent lieu à une duplicité d'ambiguïté dans l'analyse de son contenu ou de sa représentativité. Le sujet peut être défini en matière philosophique comme l'être pour lequel le monde extérieur, le contenu de sa pensée constitue un objet, ou encore comme une conscience, "libre donatrice de sens", fonctionnant à la manière d'un principe explicatif de tout fait humain. Il peut aussi être défini comme un individu qui représente le support d'une expérience, d'une action, d'un droit, ou d'une connaissance. Cependant, en sémiotique, la conception du sujet s'inscrit dans une théorie plus large qui est celle des actants. L'actant désigne « un type d'unité syntaxique, de caractère proprement formel, antérieurement à tout investissement sémantique et/ou idéologique. Le terme d'actant renvoie à une certaine conception de la syntaxe qui articule l'énoncé élémentaire en fonction (tels que sujet, objet, prédicat) indépendamment de leur réalisation dans des unités syntagmatiques (exemples : syntagmes nominal et verbal), et qui considère le prédicat comme le noyau de l'énoncé »³⁵².

Ainsi, la question de "sujet", à travers l'œuvre littéraire de Paul Valéry, est l'un des aspects, qui est souvent difficile à expliciter à cause de la complexité typologique subjectale qui incarne ce concept chez Valéry. C'est pourquoi, nous pensons que cette typologie subjectale, riche de conséquences, mérite un examen dynamique, sous son aspect "évolutif". En ce qui concerne le sujet chez Valéry, on pourrait dire que dénué de propriétés spécifiques, le "Moi", selon la théorie sémiotique, est un actant de l'énonciation³⁵³. Selon C. Vogel, c'est « une forme qui accueille, à la fois, des instances énonçantes et des acteurs énoncés. Se représenter sa naissance et son devenir, à travers diverses modifications et d'innombrables échanges avec ce qui l'environne et avec le monde, l'actant "Moi" est constitué de divers constituants moi (1, 2, 3, ..., n) »³⁵⁴. Ce sont des éléments qui sont intégrés dans la totalité d'un "Moi". L'actant "Moi" est la scène où se présentent les productions "potentielles", qui

³⁵² GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), p. 3.

³⁵³ Selon Greimas, « un actant A₁ pouvait être manifesté dans le discours par plusieurs acteurs (a₁, a₂, a₃), l'inverse était également possible, un seul acteur (a₁) pouvant être le syncrétisme de plusieurs actants (A₁, A₂, A₃) ». (GREIMAS, A. J. (1973), « Les actants, les acteurs et les figures », p. 161).

³⁵⁴ VOGEL, C. (1997), pp. 101-102.

sont destinées, soit à entrer en conflit, soit à se trouver en accord avec toutes celles qui sont déjà réalisées. La perception de la concurrence des "moi" *virtuels* et des "moi" *actualisés* est en premier lieu et implique une structure dont l'élaboration coïncide avec la rencontre des différentes instances choisies qui se manifestent :

« Il y a un Moi qui est équidistant de toutes déterminations ; qui a même puissance à l'égard de TOUTES « choses » ; qui les affirme et les nie toutes identiquement une à une – [...]. La formation de cette équivalence des choses (extérieure, étrangère à leur nature) et de cette position ou point multiple d'indépendance (qui définirait l'éveil mental total, suprême) est peut-être le fait capital pour l'existence de l'Intellect. Il faut admettre un implexe combinatoire – une secrète présence d'éventuels, que l'on sent plus ou moins entière, et ses éléments plus ou moins déliés (*staccati*) et distincts – Pluralité *infraprésente*. » (C. XVII, p. 185 [C. 2, pp. 317-318])

Nous voyons que la formation du "Moi" n'obéit pas à une règle de succession stricte et ne se conçoit pas dans la perspective d'un ordre hiérarchique préétabli. Bien qu'il s'agrandisse, le système ne s'élève pas obligatoirement d'un état ou degré inférieur à un état ou degré supérieur. Et la genèse du "Moi" n'obéit pas à un principe du "commencement" qui est complémentaire au principe de finalité. En effet, "Ego scriptor" s'autoréfère et "s'auto-organise" dans l'exercice "discontinu" mais infatigablement réaffirmé dans l'écriture matinale. Cette structure discursive, en continuelle transformation, évolue en se compliquant. C'est un mouvement progressif. Cet "Ego" est fidèle à des principes de récursivité dont nous allons parler dans les sections suivantes et il répond à une génération et une reproduction ordonnée sur des retours, des renvois et des reprises.

Aussi, il n'est pas disposé par rapport à un plan déjà établi. C. Vogel dit à ce propos : « Les capacités révélatrices de l'instance que les *Cahiers* mettent en jeu, ne sont pas à confondre avec celles qu'un parcours, fixé d'avance, supposé actualisées. Elles ne se comparent pas à des modalités (*vouloir, pouvoir, savoir*) attribuées ou acquises intentionnellement, en vue de réaliser un programme particulier ou d'atteindre un but précis »³⁵⁵.

En effet, d'après C. Vogel, ce sont les "potentialités virtuelles" qui participent d'une façon essentielle à la constitution et au développement d'une structure "Moi" que Valéry ne se lasse pas de former et de transformer. Et "Ego scriptor" ne s'énonce pas selon une logique narrative traditionnelle. Dans les *Cahiers*, l'instance énonciative ne s'édifie pas comme sujet de l'être, mais elle se place délibérément sous le signe du faire et du devenir. Ce qui montre bien la construction de soi chez l'auteur. Et nous voyons que des énoncés sont tantôt

³⁵⁵ VOGEL, C. (1997), p. 103.

fragmentaires, tantôt achevés qui essaient de réaliser une finalité. De ce "Moi", s'actualisent des "moi" qui « sont des entités éphémères assumant des rôles énonciatifs parmi d'autres possibles ; fruits du hasard et du choix du moment, ils sont des phénomènes accidentels »³⁵⁶. Par ce trait, ces "moi" « se distinguent des classes d'instances potentielles qui composent, spéculativement, un tout nécessaire (essentiel), intrinsèquement lié à l'émergence d'un *Ego* singulier – et ceci nonobstant le fait que les virtualités se soustraient à une description exhaustive »³⁵⁷. C'est-à-dire, à partir de "Je", l'expression du discours à la première personne, il y a plusieurs instances à l'intérieur de cette identité énonciative. Cela crée une démultiplication instantielle.

Cette mise en scène des constituantes du "Moi" est appelée par Valéry « *révélation de soi-en-puissance à soi en acte* » (C. XXI, p. 915). Elle montre bien la mise en place d'un système qui est capable de "s'auto-organiser". Ce système est muni de nombreuses variantes du registre des virtualités qui passent à l'acte. C'est-à-dire qu'il montre comment s'articule la pluralité instantielle avec la singularité occurrentielle de l'actant de l'énonciation, à savoir "Je". L'expression de "Soi en acte" que Valéry emploie, montre un parcours d'actualisation chez lui, ou plutôt un "mode d'existence" tensive, il passe du *virtualisé* à l'*actualisé* et ensuite de l'*actualisé* au *réalisé* et du *réalisé* au *potentialisé* (C'est l'apparition du "Moi pur" chez Valéry que nous allons voir dans les paragraphes suivants). L'identité énonciative recouvre comme singularité, une pluralité d'instances, qui sont potentiellement en conflit, en latence, et qui peuvent surgir. La notion de "mode d'existence" « découle de la distinction entre l'instance *ab quo* et l'instance *ad quem*, distinction opérationnelle abstraite, qui décrit à la fois le parcours narratif et le parcours de construction théorique. Toutefois, dans le cas du parcours théorique, les modes d'existence ne sont plus ceux du sujet narratif, mais ceux du *sujet épistémologique* »³⁵⁸. Et nous allons voir que Valéry est un sujet épistémologique.

De plus dans le fonctionnement de ce système qui permet bien plus de variations de la pensée, Valéry trouve au regard de l'intellect sa place la plus stable. Il donne à cette unité de fonctionnement, de "caractère purement formel", le nom de "Moi zéro" :

« *C'est comme le zéro considéré en tant que symbole impliqué par toute équation quelconque $A = 0$. Le Moi joue le rôle d'un zéro, dans l'écriture complète de quoi que ce soit ; Quoi que ce soit doit pouvoir se mettre sous la forme $(x_1 \ x_2 \ \dots \ x_n) = M$.* » (C. VII, p. 838 [C. 2, p. 296])

³⁵⁶ VOGEL, C. (1997), p. 104.

³⁵⁷ VOGEL, C. (1997), p. 104.

³⁵⁸ GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. (1991), p. 151.

Ainsi, le "Moi zéro" est par définition différent de quoi que ce soit. Il s'avère "indéfiniment Autre, inépuisablement Autre" (C. VIII, p. 533 [C. 2, p. 301]). Cependant, au moment même où il coïncide avec la fonction de négation, avec l'essentiellement "Autre", le "Moi zéro" se conçoit comme la condition du "repérage du Même", comme ce qui se soustrait "à toute variation" (C. VIII, pp. 156-157).

Ce "Moi zéro" est aussi le "Moi-Symbole" qu'introduit la forme de la connaissance et qui a un rôle pur. C'est un "Moi fonctionnel", l'expression de Valéry lui-même, et il nomme le "Moi", "anti-X" (C. XXII, p. 41) ou "zéro" selon le cas fonctionnel ou pur :

« Le Moi (fonctionnel, ou pur ou N° 1, comme je le désigne diversement dans mes notes ou même zéro) » (C. XXII, p. 913).

"Fonctionnel" est la concurrence de "pur" qu'il particularise parfois. Le "Moi zéro" est le garant de l'unité du "Moi" :

« C'est le zéro qu'il est qui assure l'unité. Car ce qui est réponse à tout ou que tout également – pour être tout (ou quoi que ce soit) exige, ne peut être quelque chose. » (C. XXV, p. 35)

Pour Valéry, il est impossible de définir le "Moi" autrement que négativement :

« Je ne suis ni A ni B ni C, quels que soient A, B, C. Davantage, je ne suis pas f (A, B). » (C. IV, p. 876).

D'une façon générale, on peut dire que Valéry cherche à créer une mobilité constituante par contraste avec un invariant. Cette instance invariante pourrait être soit "Moi zéro", soit "Moi pur". Cette instance ne joue aucun rôle capital. Il a une fonction potentielle, le "Moi zéro" s'oppose à l'idée de personne ainsi qu'à tous les "moi" particuliers, distingués par l'exercice d'aptitudes qui se situent et varient dans le temps et l'espace :

« Moi – incessant retirement de la puissance devant l'acte. Le mouvement étrange de ce moi, point virtuel, est dû à ce que toute réponse voisine de son point d'extériorisation, parole, mouvements etc. produit des demandes ou excitations – centripètes. Je ne puis parler sans m'entendre – parlé-je intérieurement. Je ne puis me mouvoir sans imaginer mon déplacement. Ainsi le moi est sentir que la vitalité ou activité n'est pas épuisée par un acte déterminé ou par une impression. Il est le sentiment de la reconstitution, ou de la permanence ou de la simultanéité, indépendance, des pouvoirs. [...] Le moi est à chaque instant cette propriété de juger ce qui vient de juger, de voir ce qui vient de voir, la transformation du total en potentiel, du proche en lointain.

Le moi est un sujet défini par son attribut... et par tous les autres attributs qui peuvent coexister avec le donné ou lui succéder. » (C. III, 875-876 [C. 2, p. 283])

En ce qui concerne le "Moi pur", note Valéry : « *Mon invention du (Moi-pur = 0) aussi utile peut-être que celle du zéro.* » (C. XXVIII, p. 87)

Cette déclaration de Valéry en 1944 donne le ton. Défini tant de fois de façons diverses, le "Moi pur" « n'est pas en tout cas une expérience mystique sinon cette "mystique étrange" qui apprend à le "réduire [...] à une propriété d'un système" (XV, 844) »³⁵⁹. C'est plutôt un concept opératoire dont Valéry justifie la création par son "utilité" et ce "Moi" apparaît comme quelque chose inchangeable :

« *Le Moi que j'appelle le Moi pur (le centre de l'anneau) ne peut qu'être ou ne pas être... Il ne subit aucun changement.* » (C. XVI, p.680 [C. 2, p. 317])

Mais nous avons vu qu'avant et après l'apparition du "Moi pur" dans le *Cahier IV* (1908, p. 245), le "Moi" en est souvent le parfait synonyme intervenant dans les mêmes contextes et couvrant les mêmes ambiguïtés. Ainsi le "Moi" est dit "*fonctionnel*" ou "*fonctionnel pur*", "*instantané*" ou de "*l'instant*", "*essentiel*" (C. VIII, p. 666 et 686), "*absolu*" (C. XXII, p. 881), "*universel*" (C. IV, p. 181), "*impersonnel*" (C. XX, p. 202), "*initial*" (C. XVIII, p. 825), "*premier*" (C. XXIII, p. 202), "*élémentaire*" (C. XX, p. 15), "*le plus abstrait*" (C. XXII, p. 654), "*le lumineux*", "*le Moi par excellence*" (C. IV, p. 149), "*le Moi des Moi*" (C. XIV, p. 578), etc.

Nous voyons que les concepts ainsi désignés n'ont pas de définition constante et les adjectifs qualificatifs rendent le "Moi" multiforme et invitent à l'inscrire quelque part dans la "pluralité des Moi". Le "Moi" se pluralise à travers les phases de fonctionnement. Il y aurait ainsi un "Moi pur" pour chaque état :

« *Le Moi est invariant du groupe de transformations chaque fois. Il y a donc autant de Moi que de genres de transformations* » (C. XII, p. 381).

Dans cette pensée floue et variable, la mise en œuvre de la notion de "Moi pur" sous toutes ses formes lexicales est de même loin d'être simple.

Toutefois, le "*Moi pur*" est défini dans les *Cahiers*, de façon explicite ou implicite, comme le nom d'une "non-référence", d'un "non-lieu". "Pur symbole", il refuse tout lieu de ce nom. Valéry se réfère à la notion de "Moi pur" comme à la notion de quelque chose qui serait exempt de tout sentiment, de toute particularité, de toute détermination dans le temps :

« *Au Moi pur – identique en tous – et distinct de tout correspondent les images et productions sans date* » (C. XV, p. 281).

³⁵⁹ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 37.

Et ainsi : « Moi pur, selon l'expression de Poulet, c'est une attente pure, c'est-à-dire une sorte de suspens dans la volonté de l'être flottant dans une certaine indécision et dont les expectatives restent générales »³⁶⁰. Ainsi, le "Moi pur" peut être la phase de potentialisation, il est mis en attente, impliqué et prêt à la manifestation mais cette fois par d'autres moi.

De plus, le "Moi pur" n'est pas seulement un sujet vide mais aussi un sujet qui ne peut pas se remplir.

Alors, il transcende tout essai de définition spatio-temporelle ou actorielle et il condamne à l'échec toute compréhension espérant pouvoir le transformer en une personne unique. Ainsi le "Moi" ne manque pas d'être mis en forme à l'aide de catégories topologiques très générales. Il contient la négation de sa définition, de toute définition concevable. Il est l'autre de toute référence qu'on peut localiser :

« Le mot MOI est un symbole – sous-entendu dans toute proposition – j'entends le Moi PUR.

Le Je ou Moi qui figure explicitement n'est pas celui-ci. Il est déjà qualifié – C'est une "personne".

Ce qui répond à tout – repousse tout – se fait de tout et n'est rien. » (C. XX, pp. 295-296 [C. 2, p. 323])

Selon N. Celeyrette-Pietri : « Le *Moi pur* est [...] clairement la limite d'une fonction dont le Moi instantané est le point de départ et la consciousness la borne vécue. [...] Mais entre Ego et le Moi pur, il y a l'infini »³⁶¹. À propos du "Moi pur", Valéry a écrit à la fin de sa vie à P. Rideau :

« Je ne me suis jamais référé qu'à mon Moi pur, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout, et dans ce tout, figure notre personne même, avec son histoire et ses complaisances propres. Je compare volontiers ce MOI PUR à ce précieux Zéro de l'écriture mathématique, auquel toute expression algébrique s'égalé... »³⁶².

Alors, il trouve une référence, et d'après la citation, il y a deux aspects bien distinct dans le "Moi pur" : d'une part, il est l'opération qui rejette de nous le particulier ; mais d'autre part, il implique peut-être une expérience subtile et haute, qu'on trouve décrite dans certains textes de la façon la plus précise. Et après quelques explications, il conclue :

³⁶⁰ POULET, G. (1977), p. 124.

³⁶¹ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 370.

³⁶² VALÉRY, P. (1952), *Lettres à quelques-uns*, pp. 245-246.

« Cette manière de voir m'est en quelque sorte consubstantielle. Elle s'impose à ma pensée depuis un demi-siècle ».

Nous voyons qu'une tentative de décrire et d'expliquer un actant tel que le "Moi" des *Cahiers* n'est pas une tâche facile. Et nous avons toujours le sentiment étrange à la lecture de Valéry que si l'on peut sans difficulté suivre sa démarche, il est difficile de la comprendre véritablement. Cet aspect est bien sûr imputable à un défaut de notre part, mais il pourrait également provenir de ce que l'auteur lui-même avance, dans la mesure où certaines positions de Valéry semblent être contradictoires. Quelquefois le "Moi" se montre comme une conception statique, parce que Valéry considère le "Moi" comme quelque chose de potentiel, qui ne se réalise et ne s'exprime que par occasion. Et par ce fait, nous constatons que pour Valéry, le "Moi" n'est pas un sujet actif, mais un sujet passif, qui éprouve des sensations de douleur ou de plaisir (Cf. C. 2, pp. 1391-92). Le "Moi" ne saurait se réduire à l'identité d'un sujet actuel :

« Le mot Moi désigne toujours des virtualités – Il n'y a pas de Moi réductible à l'actuel » (C. XXIII, p. 311).

Mais dans le projet épistémologique des *Cahiers*, tel qu'il se dégage dès les premières années, c'est une "représentation *dynamique*" (C. IV, p. 399) des phases du "système Moi". Le "moi" n'est pas un, dit Valéry, mais « à chaque instant, il n'y a qu'un, et plus ou moins net » (C. VI, p. 93) et qui demande, justement, à être précisé. Chaque état du "moi", insiste l'auteur, devrait avoir son "nom général", son "signe ou indice". Nous voici dans un embarras à se prononcer et à formuler facilement le statut de l'instance "Moi" dans les *Cahiers*. La seule certitude, c'est que le "moi" ne peut se qualifier "Je" avant d'avoir intégré un pouvoir précis. Le "Je", dit Valéry, est « engendré par une sorte de secouement », comme « celui qui voit quelqu'un dans un miroir et s'y re-connaît » (C. II, pp. 124-147). Par l'acte de la reconnaissance, le "moi" accède au statut de la personne. Dans « L'idée fixe », Valéry conçoit très précisément le "Moi" sur le modèle d'un système relativement autonome, "opérationnellement clos"

Ainsi entre le "Moi" le plus général, le moins personnel qui soit, entre la structure actantielle émergente avec les "implexes"³⁶³, s'établit une relation "*dynamique*". Le "Moi" se

³⁶³ L'*implexe*, selon Valéry, « n'est pas *activité*. Tout le contraire. Il est *capacité*. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous des formes indirectes, (comme la sensation de fatigue), – et souvent trompeuses. Il faut y ajouter notre capacité de résistance... » (*Œuvres II, Dialogues*, « L'idée fixe », p. 234). Par "implexe", il faut donc entendre ce qui s'actualise comme réponse aux excitations diverses aussi bien internes qu'externes. C'est la capacité virtuelle de ce qui n'est pas encore devenu en acte. C'est un monde dynamique. C'est un ensemble de « *possibilités, charges, surabondances instantanées, énergie libre tout à coup orientée et ses effets* » (C. XXIV, p. 16 [C. 2, p. 1346]). Valéry appelle aussi implexe, « un système conservatif et cyclique » qui à chaque instant

manifeste et s'édifie à la faveur de fonctions différentes, il est inclus ou exclus, il s'actualise. Et rien ne peut s'écrire sans le "Moi".

Bien que Valéry ait précisé maintes fois qu'il a passé sa vie « à *chercher des énoncés et non des solutions* » (C. XIII, p. 663), et qu'il a conseillé : « *Il ne faut pas se préoccuper des solutions, mais des positions. Ne jamais se hâter de résoudre mais approfondir et déterminer la difficulté* » (C. II, p. 574), nous essaierons de régler pour partie ces contradictions avec la méthode sémiotique. Nous nous permettons d'affirmer que, d'après toutes les citations que nous avons vues jusqu'ici, l'actant de l'énonciation, ou pour mieux dire l'"actant fonctionnel", le "Moi" de Valéry est en même temps sujet pragmatique, sujet cognitif et sujet passionnel qui se déroulent à travers les *Cahiers*.

Sujet de faire, il incarne la figure d'une instance qui se construit dans l'action de la vision et de l'auto-vision. C'est un "Soi en devenir", selon l'expression de J. Fontanille, qui se dégage progressivement d'un "Moi de référence" :

« *Se contempler, se connaître est une tentative pour être, se faire soi-même la circonstance qui fait apparaître le Soi.* » (C. X, p. 782 [C. 2, p. 306])

Valéry lui-même affirme un statut du sujet qui reconstruit sans cesse son savoir à partir de son potentiel. Contrairement à C. Vogel qui nie les modalités de vouloir et de pouvoir dans la construction du sujet, nous pensons que les deux modalités du vouloir et du pouvoir sont liées l'une à l'autre et la cohésion entre les deux assure la structure fondamentale d'un sujet conscient qui est Valéry lui-même :

« *Ce sont [des] pouvoirs qui règlent et demeurent, et nos connaissances tendent à être des équations à nos pouvoirs* » (C. XX, p. 200).

En effet, selon A. J. Greimas, « *le vouloir et/ou pouvoir et/ou savoir-faire* » du sujet montre sa compétence que présuppose son faire "performancier"³⁶⁴.

Sujet de la connaissance, il mobilise un savoir culturel et s'installe comme l'observateur de son propre faire (l'exemple suggestif est le cas de Narcisse). Détaché de l'action, flottant dans l'incertitude, il s'interroge sur sa propre identité, évalue et interprète ses

dessine les contours de la personnalité toujours en construction. Selon J. Schmidt-Radefelt : « Cette notion de l'implexe, déjà pressentie en 1899 sous le nom de spectre (1/680), est essentiellement psychologique et réapparaît dans les *Cahiers* lors des réflexions sur le langage intérieur. Le langage dans l'implexe est défini comme "une structure virtuelle acquise" (27/355). Dans l'état de langage intérieur, l'implexe-langage (potentiel de ré-actions mécaniques, sémantiques ou autres) est en présence intime et immédiate avec d'autres implexes, comme par exemple la mémoire, la sensibilité émotive, la capacité d'imitation ; le rêve est d'ailleurs le fonctionnement d'implexes ». (SCHMIDT-RADEFELT (Kiel), Jürgen (1970), *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, p. 36).

³⁶⁴ GREIMAS, A. J. (1973), p. 164.

perceptions. Il apparaît donc comme une figure complexe et instable. Comme s'il était en état de transformation continue.

Sujet sensible et passionnel enfin, que Valéry considère parfois comme le sujet passif, il éprouve l'amour, le plaisir, la douleur, etc., autant d'effets de sens qui sont de l'ordre de "pâtir". En effet, le "Moi" de Valéry est « celui qui au-delà de l'accidentel, aspire à découvrir la forme générale de l'aventure humaine, celle de l'intellect, des sens et des sentiments »³⁶⁵.

Sujet engagé dans le discours, il est en même temps détaché de son discours. Les entrelacements entre ces diverses figures permettent de conclure à la pluralisation du sujet, le constituant comme autant d'identités partielles. À savoir, le "Moi" valéryen est un espace énonciatif qui « peut se dilater et se peupler d'instances, offrant du même coup une lisibilité élargie à l'énonciation et dessinant une scénographie de l'intériorité »³⁶⁶. Ces instances sont en occurrence pour occuper la scène de la parole. Valéry se sera donc toujours affronté à "la pluralité des moi". Pour lui, il était impossible de former une unité de son être, soit psychologique, soit spirituelle. Il affirme : « *J'ai l'esprit unitaire, en mille morceaux* » (C. II, p. 137), « *Ma patience est faite de mille morceaux* » (C. III, p. 883). Son œuvre elle-même, reflet de sa personnalité, se présente sous le régime de la disparate et de l'inachevé.

Enfin nous pensons que l'on pourrait lire les *Cahiers* comme l'exposition d'une expérience individuelle, le sujet de l'énonciation implicite, qui a pour objet le devenir de l'acteur qui les énonce et qui, en les énonçant, s'énonce, se forme et se transforme continuellement. On pourrait même dire que la quête valéryenne est inséparable de la forme qu'elle revêt. C'est pourquoi c'est une quête épistémologique. C'est aussi un discours "autoréférentiel". L'objet – et aussi le sujet – de la quête valéryenne ne sont pas situés à l'extérieur du corps des textes. Il n'est pas indépendant de l'exercice de l'écriture. Tout ce qui s'énonce se trouve exploré par l'instance énonciative, désireuse de cerner de plus près la totalité des conditions d'existence de la conscience. Le sujet de l'énonciation, à la fois présumé et impliqué par les fragments d'écriture parvient à intégrer ce qu'il observe. C'est-à-dire que les *Cahiers* sont en effet l'écriture d'un sujet (Valéry) amené, en se projetant presque quotidiennement dans les pages de carnets et de cahiers, à organiser les manifestations naissantes de sa voix intérieure. C'est pour capter la connaissance qui sera mise en acte. Et le discours valéryen se développe à partir d'une multiplicité d'univers de "croire" et de "savoir" d'un "Moi" qui essaient de caractériser les systèmes de valeur social, religieux ou philosophique.

³⁶⁵ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 4.

³⁶⁶ BERTRAND, D. (2005), pp. 5-6.

Il est vrai que dans le discours valéryen, le "moi" est l'objet central et qu'il est en relation avec le monde, c'est le "moi" qui voit, se voit et entend les choses et qu'au dernier moment de la vie de Valéry, c'est le "Moi pur" qui devient la seule référence du poète. Ce "Moi pur" devient pareil à la sensation de la négation de tout le reste, l'amour est aussi devenu négation du monde au profit d'une autre vie. On pourrait dire que le "Moi pur" devient égal à l'amour. Il est même remarquable que les derniers mots que Valéry ait écrits dans son dernier cahier avant de mourir concernent l'amour. Nous trouvons une claire explication de l'amour, inséparable de celui du "même" et de l'"autre" :

*« Qui m'a fait – et en moi l'amour, on ne comprend que je cherche le Même comme on cherche la sagesse dans mille livres – que les amants m'importent peu quant à leur personne, – mais c'est le Moi qui est même dans tous ceux que je poursuis, et que je crois saisir – à travers leurs êtres divers, beaux ou laids, jeunes ou mûrs. Mais chacun n'a qu'un instant de ce Même. C'est l'Autre – Et je me livre en vérité qu'à l'Être – à ce qui abolit toute signification.
Ce n'est point plaisir – Plaisir et douleur. La sensation est l'être, l'absolu [...] Nous fuyons dans l'amour notre fini – c'est-à-dire la dépendance »³⁶⁷.*

Cette citation montre très bien l'apparition de l'autre à l'intérieur de soi. Dans un autre Cahier, nous lisons :

« Chacun est aussi fonctions des Autres, et ceci d'une extrême importance et extrême complexité – Ne pas oublier ici l'Autre-intérieur. » (C. XXVI, pp. 331-333 [C. 2, p. 328])

Il note dans un autre passage :

« Cet autre est "ma représentation" et peut souffrir moins que je ne le crois – ou même point du tout »³⁶⁸.

Ainsi la description de l'"Autre" vis-à-vis du "Moi" semble occuper une place assez importante dans notre analyse. Cette fois-ci le poids de notre problématique pèse sur les concepts "même" et "autre". Il entre dans la phase de la problématique de l'identité chez Valéry qui sera l'objet d'étude de la section suivante.

³⁶⁷ Cf. VALÉRY, P. (1974), *Cahiers II*, Notes, variantes et passages inédits du classement des Cahiers, p. 1615.

³⁶⁸ VALÉRY, P. (1974), *Cahiers II*, Notes, variants et passages inédits du classement des Cahiers, p. 1666.

3. Identité et ipséité chez Valéry

Dans les sections précédentes, nous avons vu que l'idée fondamentale de la théorie de l'énonciation nous a servi de point de départ pour un examen des instances énonçantes et pour éclairer les ambiguïtés qui caractérisent le concept de "Moi" chez Valéry. Ces ambiguïtés présentent aussi des difficultés pour une théorie de l'identité narrative chez notre auteur.

Nous avons discuté du dédoublement et de la pluralité de statut actantiel du "moi" et nous avons montré que tout l'effort du sujet valéryen est de justifier son existence, de retrouver une "identité" dans la multitude de ses "moi" successifs et différents. En effet, à chaque instant, c'est une substitution de soi à soi, c'est un perpétuel changement, une façon de devenir "autre". Plus qu'une quête d'un objet spécifique, c'est, comme nous l'avons déjà remarqué plusieurs fois, une quête ardente de son "moi" véritable que le sujet valéryen entreprend et développe tout au long de l'œuvre. Surtout les *Cahiers*, s'organisant sur des opérations énonciatives, mettent en relief, sur une écriture diversifiée, et proche des "modes de communication du sens", une structure de "Moi", qui est tout ensemble objet et sujet de la quête valéryenne. Son but est de retrouver un "moi", un "Être vrai" au regard du paraître, et l'identifier par rapport à tout "autre", et il essaie de le reconstituer à partir d'un "Moi pur" qu'il a découvert, dans sa quête ontologique. Ce "Moi pur", idéal, est pour lui, "invariant" et dépouillé de toutes les finitudes de la personnalité.

Ainsi le sujet valéryen cherche à se retrouver, à se reconnaître par la vision du monde et par la vision de soi (auto-vision). C'est une sorte d'expérience intérieure qu'il effectue. Il y a un "moi" en tant que sujet et un "moi" comme objet de quête. C'est-à-dire que son propre "moi", c'est sa possession la plus intime, il peut tout y mettre. Comme dit Montaigne : « Chacun regarde devant soi ; moi, je regarde dedans moi : je n'ai affaire qu'à moi, je me considère sans cesse, je me contrôle, je me goûte. Les autres vont toujours ailleurs, s'ils y pensent bien, ils vont toujours avant ; moi je me roule en moi-même »³⁶⁹. C'est un contrôle de soi dont parle Montaigne. Ainsi, dans la quête passionnée de son "moi" profond, quand Valéry pose « Qui suis-je ? Où suis-je ? », il s'agit de déterminer l'être qu'il est. Et ces questions orientent Valéry en avant, dans l'avenir, vers l'être qu'il lui est possible de devenir. Il est à la découverte de son identité secrète, c'est pourquoi il pose de telles questions angoissantes sur la quête ontologique. Dans le *Cahier VIII* (p. 17), nous lisons :

« *Moi. Qui es-tu ? Cette question reçoit deux réponses.*

³⁶⁹ (MONTAIGNE, *Les Essais*), cité par POULET, G. (1977), p. 53.

A. Je suis Monsieur un tel, né en ..., avec telle histoire, tels ennuis, telles craintes ; et aussi telles sensations en ce moment même, etc.

B. Je suis celui qui suis, celui qui parle. Celui qui répond être Monsieur un tel. Mais je ne suis pas moins celui qui pose cette question, celui donc qui ne savait pas être celui qu'il est.

Qui donc me demande qui il est ? qui l'ignorait ? qui ? Au réveil, le moi B attend et reçoit le moi A (lequel peut être faux). Ainsi le Moi total résulte de cet échange d'une question et d'une réponse ».

C'est une situation curieuse, un "Moi" est obligé de se saisir, dans la dynamique d'un échange où questions et réponses tissent le fil d'une identité qui rassemble une multitude de degrés, sans pouvoir jamais s'appesantir ou s'arrêter sur chacun d'eux. C'est ainsi que si on peut dire que je suis celui qui suis, ou celui que je suis, on peut dire aussi que je ne suis pas celui que je suis. Car cette identité que ma naissance, mon histoire, ma profession, en un mot, mon passé, m'ont faite, je puis tout simplement la renier ou du moins ne pas la trouver conforme au projet d'existence que je me sens véritablement être. Et le projet de mon futur ne sera peut-être pas celui de mon passé, et il aurait une signification nouvelle. C'est peut-être dans ce sens que Valéry écrit : « *Je ressens le passé plus arbitraire que l'avenir.* » (C. XXII, p. 714)

La question de l'identification se pose déjà dans *Monsieur Teste*. Il y a des rapports entre Monsieur Teste, l'homme figé en lui-même dans la solitude intérieure et Valéry qui cherche infiniment une figure précise de la connaissance de soi. En construisant un individu idéal, Valéry essaie de donner d'une certaine manière un "soi" à Monsieur Teste. C'est-à-dire, à part l'aspect du dédoublement du sujet de l'énoncé qui se voit – son statut est à la fois le sujet et l'objet – il y a un autre phénomène au niveau du "Je" dans le texte. D'une part, le "Je" est le personnage principal, Monsieur Teste, est projeté en une "instance formelle" par l'auteur. D'autre part, le "Je" est le narrateur lui-même, "instance d'origine", selon l'expression de J.-Cl. Coquet, sous diverses formes. Pourtant les deux "Je", dont les aspects sont différents, se concilient. Voici que le narrateur affirme :

« Il [M. Teste] se représente à mon souvenir, à côté de moi » (Monsieur Teste, « La Soirée avec Monsieur Teste », p. 19).

Cette projection de l'auteur dans le personnage de M. Teste est une tentative pour se découvrir soi-même, ainsi que le narrateur l'énonce dans la préface de *Monsieur Teste*:

« La passion de me connaître et reconnaître tel que j'étais, sans omissions, sans simulations, ni complaisances » (p. 12).

Monsieur Teste, être attentif, conscient et réfléchi, est comme Valéry, à la quête de son identité qui commence par le refus du monde et du regard des autres. Cette quête est focalisée sur le sens complet et parfait, absolu envers soi. Son bonheur est dans la solitude. Pour lui, "être seul", c'est "être avec soi". Et tant que Monsieur Teste essaie de trouver le sens et la valeur de son identité, il est "sujet de quête". Enfin, il parvient à devenir sujet entièrement disjoint de l'extérieur. Ainsi, il réclame presque à la fin du récit : « [...] *ne me comparez pas à d'autres [...].* » (MT, « Dialogue », p. 61)

Cette problématique de l'identité est aussi, comme nous l'avons déjà dit, une difficulté que Narcisse redécouvre chaque fois qu'il se penche vers l'eau dans une impossible tentative de voir l'"autre" dans le miroir, si près et si loin, et pourquoi cet "autre" n'est pas identique au "soi" dont il émane, mais inexplicablement différent, échappant à sa maîtrise comme à son intelligence. Nous voyons qu'il y a là une dialectique Moi/Autre chez Valéry :

« *Cet Autre = Moi joue le rôle essentiel d'un des pôles, ou d'une source à température différente* » (C. XXIII, p. 779).

La reconnaissance de ces difficultés avec l'identité nous reconduira d'abord à la phénoménologie, afin de bien comprendre la signification de certains concepts, avant de recourir à une analyse sémiotique abordée par J. Fontanille. Il s'agit de distinguer entre deux espèces d'identité : l'"ipséité" et la "mêmeté". La phénoménologie essaie de distinguer entre l'"identité de soi-même" qui peut être appelé "ipséité" et l'identité des "choses" qui est toujours une "mêmeté".

Sur ce point, P. Ricœur cherche à découvrir un lien essentiel entre l'"ipséité" et l'"altérité". Cette tentative est suggérée par le titre même de l'ouvrage *Soi-même comme un autre*. Il essaie de mettre en évidence, « l'intrigue de l'Autre dans le Même ». Il semble que la théorie de l'identité narrative soit un moyen approprié pour atteindre ce but. Selon lui, contrairement à l'identité au sens de la "mêmeté", l'"ipséité" au sens de l'unité ou de la cohérence avec l'histoire de la vie est compatible avec l'altérité. Ainsi, l'interprétation par P. Ricœur de l'"ipséité" dans sa différence avec l'identité et dans sa relation mutuelle avec l'altérité constitue un point de départ. Dans son livre *Soi-même comme un autre*, cette interprétation est opposée d'un côté à la tentative de Husserl consistant à comprendre l'autrui comme "modification de soi", et de l'autre, à la tentative de Levinas consistant à penser le soi à partir de l'"appel étranger à autrui". L'examen plus précis de cette opposition n'entre pas dans le cadre de notre travail de recherche.

En ce qui nous concerne, on doit dire que Ricœur fonde sa distinction entre "identité" et "ipséité" sur une "auto-interprétation" qui ne trouve aucun point d'appui dans une certitude de "soi" fixe et irrévocable. Mais, il parle d'un "*Cogito* brisé"³⁷⁰ qui n'est pas très loin de l'idée de la "division de soi" que nous avons vue chez Valéry sous la forme de la "pluralité du moi". Il cherche ainsi à distinguer entre l'"identité" en tant qu'identité au sens d'*idem* et de l'autre côté "ipséité" en tant qu'identité au sens d'*ipse*. Nous citons P. Ricœur : « Le poids de cet usage comparatif du terme "même" m'a paru si grand que je tiendrai désormais la même chose pour synonyme à de l'identité-*idem* et que je lui opposerai l'ipséité par référence à l'identité-*ipse* »³⁷¹. Toutefois, où réside véritablement la différence ? On pourrait diviser la méthode de Ricœur en trois étapes pour bien avancer dans la compréhension.

Premièrement il oppose "quelque chose" avec "quelqu'un" et par là il suggère qu'une identité au sens de la "même chose" peut non seulement être attribuée à un "quelque chose", mais aussi à un "quelqu'un". Par ailleurs, cependant, une identité au sens de l'"ipséité" ne revient qu'au seul "quelqu'un", et jamais à un "quelque chose".

Deuxièmement, cette séparation se dessine plus nettement quand on cherche à concevoir l'"identité" en même temps comme "durée dans le changement", comme "permanence", "inchangeabilité" ou "fixité". Alors se sépare le "même" d'une chose en tant que "ce qui dure dans le temps" et le "même" d'une personne à qui revient, depuis Heidegger, une "constance d'un tout autre genre"³⁷². En revanche, Ricœur se laisse guider, dans toute sa recherche, par la thèse selon laquelle l'identité au sens de l'*ipse* n'est pas liée à la présence d'un noyau inchangeable de la personnalité. Mais il change : « L'identité-*ipse* met en jeu une dialectique complémentaire de celle de l'ipséité et de la même chose, à savoir la dialectique du *soi* et de l'*autre que soi* »³⁷³. Il y voit précisément le signe distinctif qui permet de séparer de la manière la plus univoque l'"ipséité" de toute "même chose" au sens du *idem*.

Troisièmement, dans l'expression française "soi-même", il y a une référence à un "même". Ricœur fait toutefois remarquer que le mot même sert ici à renforcer la signification particulière de "soi" et non à suggérer une comparaison, qui permettrait de saisir de l'identique par la séparation du différent. Citons Ricœur : « "même" est employé dans le cadre d'une *comparaison* ; il a pour contraires : autre, contraire, distinct, divers, inégal, inverse »³⁷⁴. Cette remarque nous incite à saisir encore d'une troisième manière la différence entre "identité" au sens d'*idem* et "identité" au sens d'*ipse*.

³⁷⁰ RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, p. 22.

³⁷¹ RICOEUR, P. (1990), p. 13.

³⁷² HEIDEGGER, Martin (1985), *Être et temps*, p. 227.

³⁷³ RICOEUR, P. (1990), p. 13.

³⁷⁴ RICOEUR, P. (1990), p. 13.

Valéry a abordé ce problème, à savoir la dialectique entre "Autre" et "Même", dans les *Cahiers*. Il explique le problème en se référant à des verbes réfléchis. Il note :

« Dans les verbes accidentellement réfléchis le Moi, complément direct ou indirect du verbe, désigne – forme, non le Même, mais un Autre.³⁷⁵ Mais un autre qui est en relation singulière avec le Même – (le Je). Cet autre est tel ou tel, selon les cas.

Il s'agit de déterminer cette diversité. Car ce Moi-autre est une variable.

Je ME vois – ME est une image de visage, de corps.

Je ME dis – ME (ou À MOI) est une audition dont l'auditeur est complémentaire du parleur.

Je ME lève – ME est Corps, système de puissance et de résistance –

Etc.

Dans tous les cas, le ME est (je crois) une spécialisation. Car il faut que le MOI-JE et le MOI-ME offrent une différence, – et une identité ! Dualité de l'Un ; Unité du Deux ; identité de l'Un et de l'Autre ; différence du Même. – Parfois dans l'expression réfléchie, le Même joue, d'une part, le rôle de Connu, et d'autre part, le rôle d'inconnu. Je Me dis = Me ne sait pas ce que sait Je. » (1940, C. XXIII, pp. 863-864 [C. 2, pp. 326-327])

On peut affirmer que la comparaison de Valéry joue un rôle tout à fait indispensable dans le cas de la constatation d'une "mêmeté", mais n'est pas constitutive pour la constitution d'une "ipséité". "Me" est identifié par rapport au "Je" en tant que la "même" personne et il est pour recouvrir une couche d'*idem*, c'est-à-dire "Je". De plus, "Me" est, soit le même que "Moi", il le connaît et il le recouvre totalement comme dans l'expression « Je me lève », soit il n'est pas le même, il ne le connaît pas, comme l'atteste la phrase « Je me dis ».

Dans *Soi-même comme un autre*, on trouve cette opposition que Ricœur appelle l'opposition entre l'identité "substantielle" et l'identité "personnelle". Il est vrai que cette comparaison nous mène à rencontrer de nouveau des phénomènes très ambigus, mais Ricœur essaie de les renvoyer au concept de "caractère", qui permet à un individu de pouvoir être connu dans la comparaison avec d'autres, au prix d'"un recouvrement de soi par le même". Citons Ricœur : « Le caractère, dirais-je aujourd'hui, désigne l'ensemble des dispositions durables à quoi on reconnaît une personne. C'est à ce titre que le caractère peut constituer le point limite où la problématique de l'*ipse* se rend indiscernable de celle de l'*idem* et incline à ne pas les distinguer l'une de l'autre. [...] C'est [la] sédimentation qui confère au caractère la sorte de permanence dans le temps que j'interprète ici comme recouvrement de l'*ipse* par l'*idem*. [...] en temps même que seconde nature, mon caractère c'est moi, moi-même, *ipse* ; mais cet *ipse* s'annonce comme *idem* »³⁷⁶. En effet, chez Ricœur, le caractère, c'est le quoi de

³⁷⁵ Les deux points sont dans le texte.

³⁷⁶ RICOEUR, P. (1990), p. 146.

qui : « Il s'agit bien ici de recouvrement du *qui ?* par le *quoi ?*, lequel fait glisser de la question : *qui suis-je ?* à la question : *que suis-je ?* »³⁷⁷.

De son côté, J. Fontanille a essayé de sémiotiser cette dialectique entre *Soi* et *Moi*. Il distingue deux types de soi : « l'identité des *rôles* (*Soi-idem*), dont le mode de production implique le recouvrement de chaque nouvelle phase sur la précédente ; ce type correspond à la perspective de la *saisie* ; et l'identité des *attitudes* (*Soi-ipse*), dont le mode de construction repose sur l'accumulation progressive de traits transitoires, et sur le non-recouvrement de chaque phase antérieure par la phase nouvelle, puisqu'en chaque identité transitoire, l'actant se découvre *autre* ; ce type correspond à la perspective de la *visée* »³⁷⁸. Ces types d'identité, permettant de décrire le devenir de l'actant, renvoient par conséquent à trois opérations sémiotiques de base, la *prise de position* et la *référence* (pour le *Moi-chair*), la *saisie* (pour le *Soi-idem*) et la *visée* (pour le *Soi-ipse*).

Ainsi dans le cadre de ce chapitre qui a pour objet l'identité chez Valéry, ces considérations méritent notre attention. La question de l'identité valéryenne est, comme nous l'avons déjà remarqué, en rapport avec le système du "Moi" qui pose de nombreux problèmes. Cette problématique est d'abord formulée dans les premiers cahiers de la manière suivante :

« *Je suis ce que je ne suis pas. Je suis où je ne suis pas. Je suis quand je ne suis pas – tellement que : ce que j'appelle mon esprit, c'est mon non-moi.* » (C. IV, p. 685)

Par la suite, nous voyons qu'avec des énoncés séparés et des opérations énonciatives, les *Cahiers* essaient d'englober le *Moi* et le *Non-Moi* et se joue aussi la dialectique entre *Moi* et *Non-Moi*, c'est-à-dire, dans ce système, entre Zéro et un : « Le non-moi = 1 ». Selon C. Vogel, chez Valéry, « les facultés de construire et de percevoir une totalité signifiante, les impressions et les modes d'expression ne sont plus distingués, séparés les uns des autres, de sorte que le sujet fait, dans le temps, l'expérience d'une plénitude existentielle, placée hors du temps et capable de neutraliser les frontières *sujet/objet, Moi/Non-Moi* »³⁷⁹.

Ensuite, Valéry formule cette question d'identité d'une autre manière. Nous sommes obligée de citer longuement Valéry pour trouver une solution avec la méthode sémiotique de

³⁷⁷ RICOEUR, P. (1990), p. 147.

³⁷⁸ FONTANILLE, J. (2005), p. 37.

³⁷⁹ VOGEL, C. (1997), p. 54.

J. Fontanille. Nous pensons que ce passage pourrait être un passage déterminant pour nous amener à formuler une conclusion :

« *Quand je me dis que je pourrais être moins sot, je souhaite et aperçois la modification d'un moi, mais non d'un autre Moi, qui serait conservé.*

Il y a donc un moi qui est comme qualité d'un autre et à ce titre, peut se concevoir "modifié" – comme un attribut.

C'est le Moi que j'appellerais significatif. L'autre est le Moi pur ou fonctionnel – qui est une propriété et non ... quelqu'un.

On lui donne le même nom qu'autres MOI – par une sorte de figure inconsciente, et faute d'analyse fine, du reste.

Ce Moi diffère des Moi-attributs, comme un signe égale diffère des nombres – et il est, sans doute, un effet ou une propriété inséparable de l'excitation des éléments d'une conscience – Comme si une masse ou un système de masses étant CRÉÉS – (comme aux dépens d'une diffusion indéfinies) – le centre de ces masses était du même coup, quelles qu'elles fussent, déterminé. » (1940, C. XXIII, p. 383 [C. 2, p. 325])

Maintenant comment peut-on résoudre le problème ? D'abord quelle est la différence entre le moi et le non-moi ?

Selon C. Vogel, « Le *Moi*, [...] se construit en échange avec son environnement, le *Non-Moi*, est le lieu où s'articulent les différentes classes implexes, acquises ou structurellement nécessaires »³⁸⁰.

Mais nous, en nous référant à des concepts définis par J. Fontanille dans son ouvrage *Soma et Séma*, et selon la citation de Valéry indiquée ci-dessus, nous pouvons affirmer que Valéry considère le "Moi pur" comme le "Moi de référence" contrairement à J. Fontanille qui considère le *Moi-chair* comme « l'instance de référence, c'est une identité postulée mais toujours susceptible de se déplacer, il adopte une ou plusieurs positions, et il est le siège et la source de la sensori-motricité qui détermine toute visée et toute saisie sémiotiques. Il est aussi le "système matériel" dont l'inertie peut se manifester soit par *rémanence*, soit par *saturation* »³⁸¹. En revanche, le "Moi pur" est pour Valéry, comme nous l'avons déjà cité, « le centre de l'anneau [qui] ne peut qu'être ou ne pas être... Il ne subit aucun changement » (C. XVI, p. 680). Et c'est à la fin de sa vie qu'il considère le "Moi pur" comme une référence qui ne change pas. « *Je ne me suis jamais référé qu'à mon Moi pur, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout* »³⁸².

Et nous considérons pour l'instant, le *Moi* comme le *Soi-idem* (source des saisies) et le *Non-moi* comme le *Soi-ipse* (source des visées). Il est en perpétuel devenir. À savoir, le "Moi"

³⁸⁰ VOGEL, C. (1997), p. 116.

³⁸¹ FONTANILLE, J. (2005), p. 37.

³⁸² VALÉRY, P. (1952), p. 245.

et le "Non-moi" sont de l'ordre du *Soi-corps*. « Le *Soi-corps* est l'instance qui se réfère au *Moi-corps* (d'où son caractère réfléchi, et le choix du pronom réfléchi pour le désigner), et à la sensori-motricité, pour lui obéir ou la contraindre, pour l'accompagner ou la détourner ; c'est donc l'identité en construction dans l'exercice même du faire sémiotique »³⁸³. Valéry note dans *Tel Quel* : « *Se faire du Moi un non-Moi ; et rapporter à un Moi tout le non-Moi* »³⁸⁴.

Mais ce qui est surprenant encore, c'est que le sujet de l'action et de la modification, chez Valéry, n'est jamais présenté à la troisième personne, mais toujours à la première personne ; en effet ce que l'on appelle habituellement un "Soi", est présenté par l'auteur, comme le "Moi". Sauf dans les derniers *Cahiers*, il affirme à propos de "Soi" :

« On a besoin d'un Autre pour être Soi. Ainsi Autre et Soi sont des conditions relatives – de fonctionnement de la machine mentale, qui fonctionne entre ces deux pôles.

Le Soi est simplement le Non – Autre et c'est là son identité, son unicité. Et l'Autre est infiniment variable. Ceci, comme l'œil opposé à l'infini des visibles – un contre tout, et que tout ou chaque ensemble de vue détermine en tant que non-lui. » (1940, C. XXIII, p. 388 [C. 2, p. 325-326])

Nous voyons que le "soi" est décrit par rapport à l'autre. Nous pensons que ce "soi" est la fin de toutes les modifications de l'ensemble des "moi" défini tout au long de la vie et par là il pourrait arriver à une stabilité. Mais dans la section précédente, nous avons vu que l'identité valéryenne est mobile, changeante et qu'elle s'inscrit dans un dynamisme actantiel. Elle n'est pas fixée dans une permanence, parce qu'à l'intérieur de l'Ego, le "moi" est pluriel et qu'il est divisé en plusieurs instances. Le sujet valéryen est un sujet scindé à l'intérieur de son "moi".

De plus, Valéry essaie de modéliser le "Moi", le centre de focalisation de ses opérations, perceptives et cognitives. On peut même dire que dans l'impuissance où "Ego" se trouve à décrire, une fois pour toutes, le centre de focalisation de ses opérations, perceptives et cognitives, il situe le "Moi" qu'il se modélise, tantôt dans le domaine du "même", défini par les relations d'identité et de non-identité (à savoir, *Soi-idem*, source des saisies), tantôt dans la zone frontière qui sépare l'autre de l'identique (*Soi-ipse*, source des visées). Ainsi le "Moi" valéryen, que l'on peut considérer comme un "archi-actant", poursuit alors un double programme : celui d'être lui-même et celui d'être autre que soi. C. Vogel dit à ce propos :

³⁸³ FONTANILLE, J. (2005), p. 37.

³⁸⁴ VALÉRY, P. (1960), p. 739.

« L'archi-actant "Moi" est un système toujours naissant, fondé sur le (dés-) équilibre des catégories de la *mêmeté* et de l'*altérité* »³⁸⁵.

Dans cette organisation, selon Benveniste, "même" et l'"autre" correspondent aux catégories actérielles de *Je/Tu vs Il*, aux catégories spatiales *Ici/ Non-ici vs Ailleurs* et aux catégories temporelles *Maintenant/Non maintenant vs Une fois*. Cette remarque de Benveniste se rapproche des notions d'embrayage et de débrayage personnels que nous avons vu chez les sémioticiens dans la section précédente. C. Vogel note :

« Les *Cahiers* ne relèvent, d'une manière exclusive, ni d'un domaine entièrement repéré, ni d'un domaine impossible à repérer. Intégré dans le "système de moi" – la référence générale que les énoncés particuliers ne manquent pas d'installer –, tout acte de discours se fonde sur l'opposition élémentaire *mêmeté/altérité* »³⁸⁶.

Or, puisque le "système de moi" est dans le changement perpétuel, dans un bouleversement continu, il est normal qu'à chaque fois se dégage de ce système et de sa transformation, un invariant, un autre. En nous référant à J. Fontanille, on peut très bien dire que l'actant "Moi", le *Soi-idem* est aussi le *Soi-ipse* qui se découvre autre en chaque identité transitoire. Et chez Valéry, cette relation avec l'"Autre" s'instaure dans l'espace de la vision et des regards ; c'est l'échange des regards qui, en révélant la différence essentielle, fait découvrir à l'homme sa qualité de sujet séparé :

« Tu n'es pas moi pour autant que tu me vois et que je ne me vois pas. Ce qui me manque, c'est ce moi que tu vois. Et à toi ce qui manque, c'est toi que je vois. Et si avant que nous allions dans la connaissance l'un de l'autre, autant nous nous réfléchissons, autant nous serons autres. » (C. VI, p. 139)

Voilà Valéry, tête-à-tête du "Moi" et du monde, du "Moi" et de l'"Autre". Et n'oublions pas que pour Valéry, « *le reflet de soi est l'un des autres* » (C. XXIV, p. 63). Mais le "je" valéryen ne sait rien sur l'identité de cet "autre".

En revanche la non-fixation d'aspect de son identité correspond à la négativité de son "moi". C'est-à-dire que cette première personne se transforme et finit par devenir autre chose. D'une certaine manière, il ne peut se passer de ce qui n'est pas lui, au point que l'"Autre" est indispensable pour lui. Nous pouvons même constater que l'Ego valéryen se reconnaît lui-même comme un autre, perçu comme un tiers, car nous lisons :

« Moi – Sentiment d'être ce qui est hors de quoi que ce soit, autre que quoi-que-ce soit–

³⁸⁵ VOGEL, C. (1997), p. 107.

³⁸⁶ VOGEL, C. (1997), p. 181.

– indéfiniment Autre, inépuisablement Autre – et le Même.
De sorte qu'il ne peut exister de chose, pas même la plus semblable qui soit Même du
Même. Pas de portrait. Le Moi est négation. » (1922, C. VIII, p. 533 [C. 2, p. 301])

Par là, on pourrait dire que le "moi" valéryen s'oppose à la stabilité de l'identité. C'est ainsi que les expressions "hors de quoi que ce soit" et "autre que quoi que ce soit", signifient d'une certaine manière l'éloignement et la négation. Dans un autre texte des *Cahiers*, il exprime :

« *Je ne serais pas moi si je ne pouvais être un autre.* » (1907-1908, C. IV, p. 327 [C. 2, p. 285]) Et aussi, il note dans *Tel Quel* :

« *Si un être ne pouvait pas vivre une autre vie que la sienne, il ne pourrait pas vivre la sienne.
Car la sienne n'est faite que d'une infinité d'accidents dont chacun peut appartenir à une autre vie* »³⁸⁷.

On trouve ici de nouveau une sorte de contradiction ou même de paradoxe. Le désir de moi ou la quête de soi est tout autant celle de l'autre "moi-même". Autrement dit, « je serais moi si je pouvais être un autre » ou je serais moi en étant un autre. D'une certaine façon, c'est l'absence de "moi" constant et la présence de "moi" agissant. Et le "je" se trouve à la fois dans "moi" et "autre". C'est-à-dire que le champ de l'identité du "je" et du "moi" peut en même temps impliquer un autre. Il veut être de lui-même et autre que soi. Dans la même perspective, nous pouvons évoquer ceci : « [...] *je diffère déjà de moi-même, [...]. Je suis tout autre que je ne suis.* »³⁸⁸

Il se peut qu'il soit l'autre pour ce qu'il est. C'est ainsi que dans le champ du "je", le "moi" est un horizon généreux et ouvert à des possibilités d'être vis-à-vis de son Ego, il pourrait être source des *visées*. Et son identité est nourrie de désirs d'être "autre" et grâce à ses désirs il se perpétue. De même, la présence de l'"autre" constitue un gain possible pour soi, car ce passage d'être "autre" n'est pas seulement le rejet de quoi que ce soit, mais aussi l'abandon qui relève dans une certaine mesure d'une forme fixée. Nous voyons que l'exigence de l'"autre" de "moi" dans "Moi", caractérise très bien la continuité de l'identité valéryenne.

Au début de ce chapitre, nous avons dit que l'Ego valéryen est en état "égocentrique". Maintenant, on pourrait dire que son Ego passe en quelque sorte d'un état égocentrique à un état "excentrique", il va vers le monde extérieur :

³⁸⁷ VALÉRY, P. (1960), p. 500

³⁸⁸ VALÉRY, P. (1960), « Eupalinos ou L'Architecte », p. 96.

« *Il y a toujours autre chose, une autre vue, une autre conscience, d'autres circonstances, et ce sentiment presque toujours présent, me caractérise.* » (C. IV, p. 114 [C. I, p. 41])

Dans une même perspective, on remarquera le personnage de M. Teste qui dit : « [...] *comme il peut être tout autre !...* »³⁸⁹. Il est là, mais paradoxalement un autre. Le statut de M. Teste se disperse encore dans ses pensées : « [...] *dans chacune de ses pensées entrain un autre Monsieur Teste, [...]* »³⁹⁰. C'est-à-dire que dans l'entité du "moi", il y a d'autres figures. Et l'identification de soi commence avec la reconnaissance de l'autre :

« *L'homme ne SE reconnaît que ... dans un Autre !* » (1944, C. XXVIII, p. 823 [C. 2, p. 333])

Il se projette lui-même comme s'il se regardait en tant qu'un "autre". Par conséquent, il existe une relation de soi à l'autre. C'est une focalisation de sujet qui est même un objet, à savoir le sujet cherche son identité par une "objectivation de soi". Ainsi se manifeste la capacité de se regarder soi-même comme un "autre". Et l'autre devient un reflet de soi-même. L'apparition de l'"autre" est liée au miroir, d'où l'importance même du reflet et de la lumière que nous allons discuter dans le chapitre suivant. Il faudrait aussi noter qu'il n'existe pas ici entre le "je" et l'"autre" un croisement des regards, c'est-à-dire que la perception du "je" ne se situe pas dans une relation intersubjective, il prend l'autre comme miroir en vue d'y regarder sa propre image et il finit par la reconnaître, cette perception est donc réflexive. La problématique de la réflexivité, qui est en rapport avec le miroir et la lumière, est l'objet d'étude du chapitre suivant.

III. De la réflexivité à la récursivité

1. La réflexivité et le soi réflexif

³⁸⁹ VALERY, P. (1960), p. 27.

³⁹⁰ VALERY, P. (1960), p. 59.

En cherchant une identité narrative chez Valéry dans le chapitre précédent, nous avons remarqué que l'une des questions suscitée par son œuvre consiste en la perception réflexive ou, pour la formuler la plus précisément, le modèle réflexif dans sa vision.

Pour une étude de la réflexivité, il faut que nous soyons attentive à la distinction entre les notions suivantes : "réflexie" et "réflexion" au sens philosophique, "réflexion" en psychologie, "réflexion" physique et "réflexivité" en mathématique et enfin en sémiotique.

Dans la première moitié du XVIII^{ème} siècle, on employait le terme philosophique "réflexion", qui signifiait « le retour de la pensée, [de la conscience] sur elle-même en vue d'examiner plus au fond une idée, une situation, un problème »³⁹¹. On emploie aujourd'hui en philosophie le terme "réflexie" au lieu de "réflexion" qui signifie « la capacité d'un observateur de refléter et de focaliser le regard d'autrui sur des objets, des phénomènes et sur soi-même. (*"je pense qu'il pense que je pense, qu'il pense, ... etc."*) »³⁹². Ce retour de la pensée peut être réalisé en particulier grâce au reflet du regard d'autrui sur l'objet de la pensée ou bien du regard du récepteur sur le sens du texte et l'information qu'il porte. Par "réflexion psychologique", on entend « la pensée exprimée (orale ou écrite) d'une personne qui a réfléchi »³⁹³. La "réflexion" au sens physique est « la capacité de refléter physiquement ». Le résultat de la réflexion dans ce sens-là ne signifie que l'ensemble des reflets. Cela veut dire que les notions de "réflexie", "réflexion" (philosophique), "réflexion" (psychologique) et "réflexion" (physique), basées sur la notion de reflet, sont assez proches dans ce sens-là. En revanche, les notions de "réflexie", ainsi que celles de "réflexion" (philosophique) et de "réflexion" (psychologique), liées à l'action de "réfléchir" (contrairement à la "réflexion" physique liée à l'action de "refléter") excluent à jamais l'application aux objets physiques.

Le terme "réflexivité" existe aussi en mathématique. On entend par ce terme la propriété « d'un élément (x) d'avoir une relation (R) avec lui-même : (xRx) »³⁹⁴.

Par exemple, le rapport "être semblable" est toujours réalisé entre un élément quelconque et lui-même. Il est évident que chaque objet (ou chaque personne) ressemble à lui-même. Sur ce point, E. Chingareva-Slavine donne un autre exemple. « Supposons que des rapports soient établis sur l'ensemble des êtres humains. Le rapport "*être aimé*" est toujours réalisé entre un *individu* (x) et *lui-même* (xRx), car chaque *individu* aime et protège (d'une façon ou d'une autre) *lui-même*. Par contre "*être frère*" n'est pas réflexif, car il ne peut jamais être réalisé entre un *individu* et *lui-même* : il n'est pas possible d'*être frère de soi-même* »³⁹⁵.

³⁹¹ *Le Petit Robert* (2003), p. 2210.

³⁹² CHINGAREVA-SLAVINE, Eléna (2003), *Sémiotique, linguistique et modélisation*, p. 22.

³⁹³ *Le Petit Robert* (2003), p. 2210.

³⁹⁴ *Le Petit Robert* (1972), 1972. p. 1491.

³⁹⁵ CHINGAREVA-SLAVINE E. (2003), p. 23.

Ainsi, il faut noter que l'adjectif "réflexif" est toujours polysémique et il est assez problématique, car il peut être utilisé dans des sens différents. Mais, dans quel sens, peut-on utiliser le terme "réflexivité" dans l'œuvre de Valéry ?

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, la réflexion est organisée chez Valéry autour de l'idée du "Moi" qui se retrouve dans les *Cahiers* où, comme nous l'avons indiqué, figurent le signe "Moi" et ses divers avatars.

En ce qui concerne la réflexivité, question traitée dans ce chapitre, il faut ajouter que l'analyse du "Moi" se formule aussi dans une problématique du rapport à deux termes qui cherche une expression dans un petit nombre de modèles. L'un des ces modèles est celui de l'*action-réaction* qui sous-tend explicitement ou non un nombre d'images. C'est une des premières formes de la structure bipolaire où Valéry cherche à inscrire le fonctionnement total. Les *Cahiers* s'efforcent de le transposer à l'étude de la conscience et des phénomènes. Dans cette perspective, nous n'avons pas l'intention de considérer un "système réciproque", un "mécanisme ER [Excitation-réponse]" que Valéry va nommer "DR [Demande-Réponse]" et dont la loi s'énonce « *toute excitation cherche sa réponse* » (C. II, p. 408) ou encore « *Quels que soient les phénomènes, ils se soumettent à une figure Demande-Réponse* » (C. III, p. 736), mais on considère plutôt leur situation dans ce mécanisme que sont définis le "Moi" et la conscience et l'effort d'abstraction qui conduira à la notion de "Moi pur", « *réponse identique à toutes les demandes en tant que pures demandes* » (C. VIII, p. 580). « *On pourrait dire que le moi est la notion de l'inégalité de l'action et de la réaction et même de leur incommensurabilité.* » (1902, C. II, p. 438)

En effet, le "Moi" est à la fois « *le centre fictif d'où semble venir la réponse* » (1903, C. III, p. 50) et « *l'épithète générique des réponses* ». Et à partir du processus "DR", Valéry s'attarde sur la notion de "réflexe", « *analogie physiologique de l'action-réaction* ». Parallèlement aux images abstraites, le modèle corporel est interrogé :

« *Par la recherche de la théorie des réflexes, je m'efforce de dégager du peu que l'on sait sur le corps – des conditions pures [...] de façon à les retrouver dans la pensée – et à limiter [...] sur l'esprit comme les relations mesurées par le physicien doivent restreindre et diriger notre image du monde physique.* » (1904, C. III, p. 331)

Ainsi, constitutif d'un système, le réflexe est le facteur de l'unité de l'être. C'est-à-dire que face à l'hétérogène et à la multiplicité des excitations extérieures, des mécanismes et des potentiels qui le constituent, un être humain ne s'assure et ne ressent *un* que par « *une certaine continuité entre les réflexes* » (C. II, p. 779). Et comme le note N. Celeyrette-Pietri :

« Le Moi s'installe au centre toujours mobile des connexions de l'instant »³⁹⁶. Il est « *le point imaginaire instantané où convergent les excitations et d'où divergent les réponses conscientes du moment* » (C. II, p. 438). Pour le désigner sans introduire de concepts nouveaux et précis, Valéry propose au cours des années une foule d'expressions comme : "*centre instantané de conversion des cycles ouverts*" (C. II, p. 438), "*centre de réaction*" (C. III, p. 35), "*centre de réponse*" (C. III, p. 50), "*centre de percussion*" (C. XXIII, p. 342), "*centre de transformation*" (C. XIV, p. 344), "*centre d'actes de tous les degrés*" (C. XXIII, p. 544) et d'autres encore qui se chargent parfois de "lourdes résonances" et qui manquent à la clarté et à la simplicité. Mais tous ces termes ont en commun une connotation dynamique qui s'exprime à travers un vocabulaire presque ambigu, c'est le "système DR [Demande-Réponse]" que Valéry l'appelle "*phénomène/Moi*" :

« *Le moi est le nom du travail perpétuel d'opposition et de résolution [...] entre la demande et la réponse* » (C. III, p. 705). Ou encore :

« *La relation nécessaire a priori entre la demande et la réponse [...] est du Moi.* » (C. V, p. 775)

Ce "moi", note Valéry, est le "réflexe fondamental" :

« *Le moi est donc un effet nécessairement produit dans un système X par toute modification Y.*

Il est en quelque sorte le réflexe fondamental apparu avec la sensibilité. » (C. VII, p. 95)

Dans un autre *Cahier*, il rappelle :

« *Le problème de lier ensemble [...] un système aussi hétérogène que celui des divers sens, des diverses relations – est calqué sur le fait des correspondances D R dans les réflexes. Il y a nécessairement un turning-point – un "Moi" élémentaire.* » (C. VIII, p. 367)

L'intérêt de cette structure dans l'analyse du "moi" est d'être à la fois non symétrique et irréversible, à « *sens unique* » (C. XV, p. 844). Entre demande et réponse, il peut y avoir équilibre, il n'y a pas égalité et le temps – l'avant/après – est nécessairement introduit. Si le "moi" est le « *réflexe central qui repousse quoi que ce soit* » (C. XXII, p. 881 [C. 2, p. 325]), ce qui « *répond à la pluralité et diversité des constituants* » (C. XXII, p. 594), son fonctionnement se reproduit sur celui de la sensibilité :

« *Le type Réflexe – est anti-mathématique. Au seuil de la vie expire le signe égale* » (C. XXIV, p. 176). Et encore : « *Rien de plus pur [...] que la sensation vive –*

³⁹⁶ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 50.

qui réduit tout le Reste à s'exhaler par un cri, un bond, - d'où l'on conclut à la nature réflexe rejointe par ce Moi —³⁹⁷ pur. » (C. XXIII, p. 881)

Ainsi le "Moi" est traduit par le modèle corporel élémentaire du sentir. Parallèlement à la transposition du type *DR*, Valéry définit le "Moi" par l'action-réaction, entendue au sens strict du terme. Et pour lui, « ce n'est pas une réalité physique, note N. Celeyrette-Pietri, mais, il faut le rappeler, une abstraction, une commodité mathématique »³⁹⁸.

« Le Moi [...] représente la direction d'une action et celle de la réaction dans le champ de la connaissance. [...] à chaque instant il y a un moi vrai qui est comme le centre instantané de réaction » (1903, C. III, p. 35). Ou encore : « Le Moi c'est la Réaction. Le Moi pur est réaction. La réaction universelle. » (C. XXVIII, p. 66)

Nous voyons que le "Moi" est sensible dans la confrontation du réflexe et de l'action-réaction. Cette idée s'est exprimée avec plus de rigueur dans *Cahier XV* (1932, p. 673) :

« Sensations, perceptions, émois, pensées, sont productions de quelque chose. D'autre part, ils sont l'autre pôle instantané d'une relation binaire dont le pôle opposé est Moi ».

Valéry essaie souvent à fonder ses définitions du "Moi" sur une relation dont l'un des termes est "*Tout*" ou "*quoi que ce soit*", et dont l'autre, défini par opposition et nommé *Moi*, *Rien*, *Zéro*. Et ses formules arrivent parfois à la pure logique mathématique :

« Le Je ou Moi pur est première réponse et réponse à tout. $Moi + Tout = 0$ » (C. XXIX, p. 676). Et le Moi « se distingue identiquement et de ce qui demande et de ce qui est répondu. » (C. XXII, p. 172)

C'est la confrontation entre *Moi* et *Tout*. De nouveau, nous voyons le système bipolaire *DR* [Demande-Réponse] que vit Je. Par exemple dans « *Je me dis* », il y a un vrai jeu du *Moi* avec l'*Autre* qui est du *Moi* :

« Ce que tu dis, ô Moi, — cela se dit comme de soi-même entre soi et soi — dans un circuit qui reçoit ce qu'il émet comme la bouche percevant son propre goût, le goût de sa salive. » (C. XII, p. 565 [C. 2, p. 234])

Ce qui est important ici, c'est la "représentation de soi". Ses représentations sont sous la forme du jeu des réflexions. Il se trouve toujours placé sous le regard d'un *autre*, se présentant à la fois comme son modèle et sa création. C'est un schéma apparemment narcissique par quoi s'explique et s'interprète, dans le même geste, la psychologie de l'auteur.

³⁹⁷ Les deux tirets sont dans le texte.

³⁹⁸ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 52.

Pour lui, l'homme n'est qu'un être battant avec soi-même pour atteindre sa propre identité singulière. Ce qui montre l'absence de moi constant et la présence de l'autre agissant. Le "Je" se trouve à la fois dans "moi" et "autre". « *Je suis un être greffé. Je me suis fait à moi-même plusieurs greffes.* » (1918, C. VII, p. 70 [C. I, p. 18])

Ainsi, comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, se manifeste la capacité de se regarder soi-même comme un autre. Même à l'intérieur et au centre de la problématique du Narcisse, nous trouvons la présence de l'autre. Parmi les poèmes concernant Narcisse, « Les Fragments du Narcisse » montre au maximum cette tension conflictuelle (moi/autre), le centre vrai de l'"Autre", le besoin de l'"Autre", l'hétérogénéité, le "duo" du Moi. Il note :

« *Le besoin de l'Autre [...], ses illusions, complications et perversions. Généralité de l'hétérogène, le duo du Moi - l'Autre.* » (C. XV, p. 298)

Ce que nous avons compris de "duo", le terme employé par Valéry, c'est le reflet de l'Ego/Moi par le "Moi". Il dit :

« *Je n'existe qu'en tant que je suis deux. Je suis le Même en tant que je suis deux. Je pense et moi attends de moi quelque chose.* » (C. VIII, p. 594)

Et Valéry prend l'"autre" comme miroir en vue d'y regarder sa propre image : « *L'homme ne SE reconnaît que dans un Autre !* »³⁹⁹ (1944, C. XXVIII, p. 823 [C. 2, p. 333])

De ce point de vue, l'autre est un *reflet* de soi-même. Ou bien, par la distinction de l'"autre", l'homme finit par reconnaître sa propre image. Il se donne du sens à travers l'"autre". Ainsi chez Valéry, pour l'"identification de soi", la présence de l'"autre" est indispensable en tant qu'une figure de l'"autre" dans le "moi". À savoir, dans le processus d'identification et d'appropriation du sujet chez Valéry, l'"autre" l'accompagne toujours en tant que *reflet*, et évoque une projection objective de soi. Pour atteindre son identité extrême, il s'introduit jusqu'à ce qu'il retrouve le passage inconnu, l'"autre" dans son moi. « *Avancer en soi plus loin que le plus loin où l'on puisse conduire autrui.* » (1940, C. XXIII, p. 304 [C. I, p. 269])

Cependant, au-dessus de cet autre, il y aura sans doute un autre de l'autre et ainsi de suite. Il est infiniment autre que ce qu'il est. C'est-à-dire que Valéry est celui qui se réfléchit en une cascade d'images miroitantes, en des reproductions multiples et à l'infini de ce que, au

³⁹⁹ Nous l'avons déjà cité.

terme, il se refusera à être ou croira ne pas pouvoir être. Si la Jeune Parque s'écrie : « *Je me voyais me voir* » (JP, v. 35), Monsieur Teste lui fait écho :

« *Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite ...* » (MT, « La Soirée avec Monsieur Teste », p. 25). Et encore :

« *Je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre.* » (MT, « Extrait du Log-Book de Monsieur Teste », p. 44).

En quelque sorte, il cherche son "moi" dans un gouffre équivoque dont il ne peut sortir. Mais, de ce rapprochement avec l'autre inconnu, il tire au final la possibilité de retrouver le "soi". Il part d'un point mais revient sur ce même point, pourtant d'un point initial, il parvient au point d'arrivée qui reste le point de départ. Pour l'instant, nous pouvons dire que son parcours est réflexif et puisqu'il y a plusieurs rôles pour l'actant "je", la réflexivité chez Valéry est tout à fait sémiotique. Car dans le *Dictionnaire sémiotique* de A. J. Greimas et J. Courtés, nous lisons : « La réflexivité est un concept de sémiotique discursive, employé pour désigner le syncrétisme de plusieurs rôles actantiels lorsque ceux-ci sont pris en charge par un seul acteur »⁴⁰⁰. Ces rôles sont évoqués, chez Valéry, par les êtres profondément immergés dans le flux de son existence et sont portés par la conscience en un mouvement harmonieux :

« ... Parfois, c'est QUELQU'UN d'entièrement étranger au corps et à la sensibilité, aux intérêts de SOI, qui prend la parole.

Il voit et qualifie froidement la vie, la mort, le danger, la passion, tout l'humain de l'être, – comme un autre, un témoin tout intelligence.... » (MT, « Quelques pensées de Monsieur Teste », pp. 70-71)

De cette manière, l'intériorisation du mythe Narcisse dans son œuvre est liée à la réflexivité. Nous avons déjà parlé du narcissisme et de son égotisme. Maintenant on peut très bien dire que l'égotisme est l'acte réflexif de l'esprit. C'est l'esprit qui revient sur lui-même et développe sa conscience pour se connaître lui-même : « *Je me voyais me voir* » (JP, v. 35). Avoir conscience de soi, c'est aussi avoir conscience de la fragmentation du sujet et de la pluralité de son ego. Dans *Monsieur Teste* aussi qui *se voyait se voir*, Valéry essaie de se construire un individu idéal. Intellectuellement Valéry donne d'une façon ou d'une autre un "soi" à Monsieur Teste. Ce qui montre l'ambition de la maîtrise de "soi" chez Valéry à travers la recherche et la poursuite de la connaissance de "soi".

Enfin, nous pouvons dire que Valéry essaie d'élaborer les prémices d'une définition du "soi" comme une construction dans le reflet de la vision de l'autre. Le "soi" se développe

⁴⁰⁰ GREIMAS, A. J., COURTÉS, J. (1979), p. 313.

en référence à l'"autre", le "soi" est vu dans le miroir de l'autre. « Combien *de parois*, combien de fenêtres *d'espoir* ? Il se heurte à la mort, au mal, – à Soi-même !... Il y a des *miroirs* ! » (C. XV, p. 838). Mais non seulement dans le miroir de l'autre mais aussi dans son propre miroir. Il se nomme parfois un « homme de verre » :

« Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladivement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe chose jusqu'au désir se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre. » (C. III, p. 440)⁴⁰¹

Il existe beaucoup d'images visuelles, ou plutôt "icônes" qui disent la même chose chez Valéry comme l'"homme de verre", la "sphère de cristal", le "diamant" qui montrent sa longue oscillation intérieure et la purification de tous les processus mentaux de manière à pouvoir dominer le système qu'ils forment, le refermer sur lui-même et s'y mirer "à l'infini". D'où l'importance du miroir qui est l'objet d'étude de la section suivante.

2. La fonction du miroir dans le monde valéryen

Le thème du miroir a une place majeure chez Valéry, dans la figure de Narcisse notamment. Le miroir semble capable d'offrir une identité à celui qui s'y regarde ou pourrait bien être un connecteur entre le sujet voyant et le sujet visible. Ceci est en cohérence avec quelques textes de notre corpus, « Narcisse parle », « Fragments du Narcisse », *Cantate du Narcisse*, et *Monsieur Teste*. Dans ce corpus, il y a un point évident sur le plan figuratif, c'est le dispositif de l'eau ou de l'esprit comme un miroir. Dans *Monsieur Teste*, il y a aussi une armoire à glace. Ainsi Teste a sa glace et Narcisse, sa fontaine. C'est le seul accessoire du "Moi".

Nous savons que c'est dans la légende de Narcisse que le reflet se matérialise pour la première fois. Le récit qui raconte les noces mythiques d'un éphèbe grec et d'un miroir

⁴⁰¹ VALÉRY, P. (1960), « L'homme de verre », p. 44.

aquatique est considéré dès la Renaissance comme des origines de cette pensée : l'eau peut agir comme un miroir. Depuis Narcisse, l'humanité a éprouvé la fascination devant le miroir. Il représente un pouvoir spéculaire : son reflet permet de capter le "hors-champ" ou de créer une illusion optique et d'offrir des images fidèles à sa source. Car selon U. Eco : « Un miroir dit la vérité. Il ne "traduit" ni n'interprète mais enregistre ce qu'il reçoit tel qu'il reçoit »⁴⁰². C'est pourquoi nous nous fions au miroir comme nous nous fions à un organe perceptif. Il nous permet de regarder notre visage, par exemple, et nos propres yeux, ou ce qui ce passe derrière nous. Et U. Eco considère le miroir comme « un phénomène présémiotique »⁴⁰³, parce que quand nous "interprétons" notre image dans le miroir (c'est une interprétation perceptive), nous en tirons des conclusions, nous nous plaçons déjà à « un niveau de sémiologie bien plus complexe, un niveau de complexité auquel se situe déjà ledit "stade au miroir" que Lacan définissait comme le moment de symbolisation »⁴⁰⁴.

Ainsi la présence de la fontaine comme le miroir trouve sa place en tant qu'un élément indispensable de la représentation. Dans le corpus choisi, le dédoublement du visage et du corps de Narcisse reflété dans la fontaine rappelle une syntaxe du regard, du voir et de la vision qui font d'ailleurs apparaître une impression de l'amour et de la beauté construite dans l'esprit de Narcisse. En effet Narcisse contemple son image et il lui attribue ses propres sentiments. Dans son opulente beauté, Narcisse est l'une des plus séduisantes représentations de l'idéal de l'homme derrière laquelle se cachent de nombreuses significations, comme nous les avons déjà notées, de l'amour, de l'amour de soi, de l'égoïsme, de la connaissance de soi, etc. Valéry part de la réalité pour transformer sa poésie en la pliant à l'évolution de la vision dont se sert une technique en progrès croissant. La première vision est celle que, dans un espace inaccessible c'est-à-dire la fontaine, il nous offre un miroir. Dans le miroir, la vision prend un caractère de concept : les choses sont ou ne sont pas. Nous pouvons élargir cette étude à la thématique du miroir. Au niveau figuratif, la fontaine prend la forme du miroir et le miroir reste un moyen privilégié de redoubler le personnage dans son cadre. Ainsi en comparant la typologie différentielle du miroir (la fontaine, l'esprit), nous allons approfondir l'analyse de la relation réflexive entre le sujet regardant et l'objet regardé.

Il faut aussi ajouter que la présence de cet objet réflexif, à savoir le miroir – au sens littéral du terme – est loin d'être le fait du hasard. Cet objet de la poésie valéryenne a une portée symbolique que nous ne pouvons pas ignorer. Nous considérons ce miroir comme porteur de valeur. Le miroir est un objet qui accomplit un désir pour le personnage principal

⁴⁰² ECO, Umberto (1999), *Kant et l'ornithorynque*, p. 375.

⁴⁰³ ECO, U. (1999), p. 375.

⁴⁰⁴ ECO, U. (1999), p. 376.

situé en haut de la fontaine. Il est la production d'une image qui n'existe pas dans la réalité. Et le miroir physique de l'onde devient miroir psychique. C'est la présence d'une absence. En ce sens, le miroir rend en fait visible ce qui est absent, ce qui est hors champ.

*Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine
Chair pour la solitude éclore tristement
Qui se mire dans le miroir au bois dormant.
Je me délie en vain de ta présence douce,*

(NP, vv. 39-42)

Le miroir a aussi une valeur d'information en faveur de l'énonciateur et du spectateur dans la fontaine. En effet, le miroir est un lieu où se concentre la stratégie de l'énonciateur, autrement dit, la présence d'un miroir dans l'œuvre de Valéry rend possible la production de différents effets grâce aux diverses fonctions que nous allons examiner à présent.

- L'espace cognitif du miroir

L'image dans le miroir, qu'est-ce que c'est ? Les rayons qui reviennent sur le miroir nous font situer, dans un espace imaginaire, l'objet qui est par ailleurs quelque part dans la réalité. Nous savons que l'objet réel n'est pas objet que nous voyons dans la glace. Il y a donc là un phénomène de conscience. L'image est non pas la représentation, la ressemblance de l'objet, ni le sens, ni la signification de l'objet. L'image est plutôt, si l'on utilise le terme des philosophes, la "dissimulation", ou de l'"éloignement" de l'objet. L'image nous écarte de la réalité et de la vérité. De ce point de vue, l'image est souvent un autre de l'objet, autre, absolument autre. Il existe ainsi une distance infinie qui sépare l'image de son objet. Postuler l'existence de l'image du "je" rejoint toujours le dédoublement du "je". On pourrait dire que le "je" accompli, atteint, n'est plus le "moi", mais un autre représenté ici par l'image.

Le miroir est une surface telle qu'elle puisse produire ce qu'on appelle une image. Il apparaît comme la source du reflet de l'image, du jaillissement de la personnalité ou encore de l'objet de la corrélation de l'image du sujet. Selon J. Lacan : « une image, ça veut dire que les effets énergétiques partant d'un point donné du réel – imaginez-les de l'ordre de la lumière, puisque c'est ce qui fait le plus manifestement image dans un esprit – viennent se réfléchir en quelque point d'une surface, viennent frapper au même point correspondant de l'espace »⁴⁰⁵. Ainsi la surface d'une fontaine peut aussi bien être semblable à un miroir. Comme le rappelle Lacan : « Toutes sortes de choses à l'intérieur du monde se comportent

⁴⁰⁵ LACAN, Jacques (1978), *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, p. 73.

comme miroirs. Il suffit que les conditions soient telles qu'un point d'une réalité corresponde en effet en un autre point, qu'une correspondance biunivoque s'établisse entre deux points de l'espace réel »⁴⁰⁶.

Mais pourquoi parle-t-il de l'espace réel ? Parce qu'il y a deux cas, ou bien les effets se produisent dans l'espace réel, ou bien ils se produisent dans l'espace imaginaire. Chez Valéry, nous avons ces deux espaces, l'espace réel, c'est la fontaine (l'espace figuratif) et le miroir dont il parle dans certains de ses poèmes, et l'espace imaginaire, c'est l'esprit (l'espace abstrait) dans *Monsieur Teste*. En effet, l'esprit est comme le miroir, sur lequel prennent forme les figures des choses et se mirent aussi leurs images.

Une des possibilités du miroir consiste à déployer l'espace au-delà des limites de l'espace figuratif, c'est-à-dire à augmenter le champ de vision de l'observateur. En conséquence, l'espace hors champ entre dans le champ sous la forme du reflet. Ce dernier révèle un espace caché et nous fait accéder au monde précédemment invisible. C'est ce qui est exprimé dans le poème « Narcisse parle » :

*Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.*

(NP, vv. 8-9)

Ces deux vers sont aussi dans les « Fragments du Narcisse » (vv. 38-39) auxquels s'ajoutent deux autres qui expliquent bien la situation :

*Jusque dans les secrets que je crains de savoir,
Jusque dans le repli de l'amour de soi-même,
Rien ne peut échapper au silence du soir...*

(FN, vv. 40-42)

Les secrets montrent l'invisibilité du monde et le dispositif du miroir, qui élargit le champ de vision du spectateur en y installant une sorte de vision déplacée par le reflet de la lumière. Il a installé un champ de présence pour son observateur. C'est aussi un simple prolongement de l'autoréflexion par une "introspection nocturne" à l'aide du procédé pictural de l'"abîme" : le miroir de la lune au-dessus du miroir de la fontaine, se renvoyant l'un à l'autre, jusqu'à l'infini, il y a aussi la rencontre "lumière-eau" qui rend transparent l'écran liquide et qui aide l'actant sujet à mieux se voir. Nous allons parler de la lumière à la fin de ce chapitre.

⁴⁰⁶ LACAN, J. (1978), p. 73.

Dans le miroir valéryen, apparaît non seulement une image amoureuse, mais aussi un spectre captif des eaux, et l'image de la mort au fond de la fontaine :

*Fontaine, ma fontaine, eau froidement présente,
Douce aux purs animaux, aux humains complaisante
Qui d'eux-mêmes tentés suivent au fond la mort,
Tout est songe pour toi, Sœur tranquille du Sort !*

(FN, vv. 154-157)

C'est l'« eau froidement présente » qui connaît les choses. La fontaine est aussi un espace où s'accomplit l'acte cognitif de reconnaissance, à savoir l'identification s'effectue à travers l'eau (le miroir) :

*Voici dans l'eau ma chair de lune et de rosée,
O forme obéissante à mes yeux opposée !
Voici mes bras d'argent dont les gestes sont purs !...
Mes lentes mains dans l'or adorable se lassent
D'appeler ce captif que les feuilles enlacent,
Et je crie aux échos les noms des dieux obscurs !...*

(NP, vv. 24-29)

En effet, le sujet principal s'est installé face au miroir (ici, l'eau) qui lui révèle sa beauté. L'actant sujet découvre sa propre image dans la fontaine par son propre regard. Narcisse se complaît ici aux gestes des « lentes mains » et des « bras d'argent ». Plus subtilement la correspondance entre les émotions ressenties et les variations de l'image, en intériorisant la ressemblance, l'assure que « *cet homme est soi* » (C. XV, p. 743) : « *Si je me sens sourire, un sourire vient sur la face* » (C. XXIII, p. 310). Là se rencontre le seul moment de vrai enchantement spéculaire :

*Voir, ô merveille, voir ! ma bouche nuancée
Trahir ... peindre sur l'onde une fleur de pensée,*

(FN, vv. 146-147)

C'est la parfaite complicité trouvée de "soi-même" à "soi". On pourrait même dire que c'est un échange direct qui est cherché d'un "Moi" à un "Toi" qui est une forme embrayée de "Moi". C'est aussi une manifestation de l'identification qui se révèle à travers le miroir :

*Rêvez, rêvez de moi !... Sans vous, belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines.*

(FN, vv. 17-18)

Et c'est dans « l'eau magique » qu'il s'absorbe à fin de souhaiter une confusion amoureuse dans une admiration fascinée :

*Mais que ta bouche est belle en ce muet blasphème !
O semblable !... Et pourtant plus parfait que moi-même,
Éphémère immortel, si clair devant mes yeux, [...]*
(FN, vv. 124-126)

Ainsi, le miroir devient un médiateur qui lie le sujet regardant et l'objet regardé (Narcisse miré) dans l'espace énoncé et qui met en rapport les deux actants (sujet et objet) dans l'espace énonciatif. Mais comme le note Valéry : « *Il ne suffit pas d'un miroir pour SE VOIR, – il faut s'y connaître* » (C. XXVII, p. 664). C'est-à-dire que le véritable jeu devant le miroir est de s'y reconnaître. C'est la scène de l'accession au "Moi" :

« Ce que je vois n'est pas moi [...] Ce que je fais est moi – surtout si je suis porté à le refaire, reconnu comme produit normal. Je ne m'attribue jamais ce que je vois, à moins que le sentiment de le faire ne s'y mêle » (C. IV, p. 507).

Il y a d'abord l'œil, la surface réfléchissante et ensuite l'image. Il ne suffit pas d'un plan d'eau pour rendre le "voyant" "visible". Il faut que s'engage le jeu complexe du regard et du reflet :

*« Au miroir [...] c'est une découverte que de faire coïncider ce qui est vu avec ce qui voit.
Ils n'ont de commun que les variations – qui se correspondent [...] Et de plus si je distingue 2. »* (C. XV, p. 743)

Dans cette citation, Valéry exprime que la distinction de "Moi" et de l'image, la coïncidence des variations et la répétition de l'expérience sont les trois facteurs nécessaires :

« La référence commun entre MOI et ce MOI – qui me montrera que ce reflet est MOI – consiste dans la répétition de gestes » (C. XXI, pp. 313-314).

C'est par le reflet que l'actant sujet devient spectateur. Le reflet est en rapport avec la fonction réflexive du miroir.

- La fonction réflexive du miroir

La notion de réflexivité désigne le renvoi à l'instance du sujet qu'il soit celui de l'énoncé ou celui de l'énonciation. Elle peut se manifester à travers plusieurs composantes de l'énoncé. Pour nos poésies, le miroir participe de cette fonction réflexive, en ce qu'il est un

lieu où fusionnent *l'acte de regarder* et *l'objet regardé* à travers cet objet composé qu'est la réflexion dans le miroir. Comme nous l'avons dit plusieurs fois, dans notre corpus, cette fonction réflexive est présentée plutôt par la fontaine où une série de transformations ont lieu. Elle est comme un miroir. Et selon Valéry, « *Voir, c'est d'abord transformer une portion définie de soi [...] sous l'action inconnue de choses extérieures* » (C. IV, p. 140). L'exemple le plus simple est le cas du personnage qui regarde dans le miroir et se voit lui-même par exemple dans ces vers de « Narcisse parle », la fonction réflexive se trouve alors au niveau de l'énoncé (se mirer = se refléter) :

*Je t'adore, sous ces myrtes, ô l'incertaine
Chair pour la solitude éclore tristement
Qui se mire dans le miroir au bois dormant.*

(NP., vv. 39-41)

C'est un sentiment intime entre "Je" et "te" qui est son reflet. Dans les *Cahiers*, Valéry ajoute sur ce point :

« Narcisse parle :
*Qui pourrait supporter son image - ?
C'est-à-dire le nombre de l'unique
le local de l'universel
le retard de l'Instantané –
l'instant de l'éternel
le défini du libre en soi. »* (C. XV, p. 280)

Par cette même action, il peut aussi voir les autres :

*Je vous salue, enfant de mon âme et de l'onde,
Cher trésor d'un miroir qui partage le monde !
Ma tendresse y vient boire, et s'enivre de voir
Un désir sur soi-même essayer son pouvoir !*

(FN, vv. 250-253)

Le miroir qui partage le monde, montre le caractère réflexif du miroir qui montre tout. Dans ces exemples, la réflexivité apparaît clairement au niveau de l'énoncé, dans la mesure où le regard que nous rencontrons dans la surface réfléchissante ne renvoie qu'à lui-même. Cette réflexivité est capable de construire une relation interlocutive entre ce qui regarde et ce qui est regardé, puisque celui qui regarde crée un échange communicatif en regardant le miroir. C'est-à-dire que dans l'image fixée, l'observateur voit sa figure de face, mais quelques dispositifs lui permettent de savoir ce qui est dissimulé. Par exemple, la présence du miroir met en évidence le jeu entre *montrer* et *cacher*, ou plutôt entre *présence* et *absence*. Nous allons, d'abord, retenir la définition de deux verbes dans le *Petit Robert* :

« Montrer : faire voir, mettre devant les yeux, faire connaître, faire voir à l'esprit, faire imaginer.

Cacher : soustraire, dérober à la vue, mettre dans un lieu où on ne peut trouver, empêcher de voir, soustraire, dérober à la connaissance ».

Après avoir vérifié leur définition dans le dictionnaire, nous constatons que *montrer* et *cacher* sont régis par une modalité volitive /vouloir/ régissant un prédicat de savoir : soit /vouloir-faire-savoir/ soit /vouloir-ne pas faire-savoir/. Nous admettons que le jeu établi entre *montrer* et *cacher* – /vouloir-faire-savoir/ soit /vouloir-ne pas faire- savoir/ – puisse être compris comme un jeu entre un observateur et l'informateur qui est son image. L'image dans l'eau est un signe iconique qui possède toutes les propriétés visuelles de l'observateur (l'actant sujet), c'est la seule icône extérieure à l'esprit dont l'observateur a l'expérience. Elle se tient en présence de l'objet qu'elle reflète. En effet, il s'agit d'une relation réflexive entre l'observateur et l'informateur par l'intermédiaire du miroir et nous avons deux modalités : le /vouloir-faire-savoir/ et le /vouloir-ne pas faire- savoir/ du côté de l'informateur qui provoque, chez l'observateur, une modalité de /pouvoir observer/ et de /ne pas pouvoir observer/. Ce qui montre la compétence de l'observateur (Narcisse) et une activité de l'informateur. Et c'est l'eau plane qui révèle au Narcisse son corps et donne au visible (l'image) et au voyant (le Narcisse) un pouvoir égal.

Par l'entremise du miroir, l'observateur (Narcisse) finit par se connaître lui-même. C'est grâce au miroir que l'observateur est modalisé par un /pouvoir observer/. Sans la fontaine, Narcisse n'est pas capable de se voir lui-même. Mais grâce au plan d'eau et à la fontaine qui représente le miroir, son image est devenue accessible. C'est-à-dire que le reflet du miroir manifeste toujours une "*exposition*" pour l'observateur. L'exposition est définie par J. Fontanille comme « tout ce qui, dans l'énoncé, se donne à voir à l'observateur »⁴⁰⁷.

C'est ainsi que dans le cas de Narcisse, nous voyons un véritable échange entre l'être et son reflet. C'est le possible "voyant/visible". Selon N. Celeyrette-Pietri, « l'image spéculaire est l'autre pôle d'un Moi qui se veut exacte correspondance de l'acte et de la sensation. Au miroir il recherche le *Narcisse obéissant*. Mais la découverte du regard est signe ou reflet du mystère »⁴⁰⁸. Valéry dit à ce propos : « *se mirer, c'est affronter l'être et sa fonction. L'œil étonne le voir* » (C. IV, p. 135). Car l'homme penché sur l'eau devient cette énigme d'être une simple possibilité de sa faculté de voir : « *Mon esprit contient un monde*

⁴⁰⁷ FONTANILLE, J. (1989), p. 55.

⁴⁰⁸ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 160.

qui *contient* mon *corps*, qui *contient* mon *esprit*... Mon esprit *contient* mon esprit »⁴⁰⁹. C'est comme les ondes d'un reflet. Alors semble s'accomplir le pouvoir profond de la conscience : « *connaître ce qui connaît* ou *voir ce qui voit* ». C'est un regard "vivant" "*qui me regarde*" et "*que je regarde*". Il justifie par le recours à l'expérience concrète l'idée d'une « projection *objective* de soi ». En effet, selon N. Celeyrette-Pietri, « le reflet dans [les] yeux vus met en scène l'émotion de *se découvrir* que renferme le *je me vois me voir*. La rencontre à la fontaine paraît réaliser dans une parfaite réciprocité un *voir-être vu* qui se joue entre deux sujets »⁴¹⁰. Comme le note Valéry :

« *SE VOIR est le propre de l'Homme [...] C'est comme si un rayon venu d'une source revenait vers elle après 1 ou n réflexions, et qu'on ne pût distinguer la source de ses images, et qu'on pût prendre pour source l'une quelconque des images* » (C. XXVII, p. 379).

Ici, l'image offre une vision éphémère et l'être croit s'approcher de cet "*inépuisable Moi*" qui échappe, comme nous l'avons vu, à la définition. C'est le reflet de la réalité tangible du corps. C'est-à-dire que dans les *Cahiers* et dans *Monsieur Teste*, le "Moi" a choisi de se regarder au miroir de la conscience que nous allons expliquer.

- Le miroir de la conscience

« *L'objet de l'homme conscient est la conscience même.* » P. Valéry⁴¹¹

« *Je suis là, étant, voyant, me voyant me voir* » (MT, « La Soirée avec Monsieur Teste », p. 25). Il faudra bien des étapes avant d'accéder à cette vue intérieure, à ce miroir réfléchissant l'esprit où une conscience se répète le leitmotiv « *Je me vois me voir* ». À savoir la première chose que découvre une conscience, c'est que le "Moi" est fait de deux "Moi", dont l'un passe son temps à contempler l'autre. Le "Moi" est l'une des choses importantes de la conscience et ce qui caractérise essentiellement ce "Moi", c'est que, reflétant son univers, il a dans le même temps la possibilité de se voir le reflétant. C'est sur cette capitale propriété du "Moi" que Valéry fait porter son attention la plus lucide, opposant au "Moi" spontané, au

⁴⁰⁹ Cité par CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 160.

⁴¹⁰ CELEYRETTE-PIETRI, N. (1979), p. 161.

⁴¹¹ (1974), *Cahiers II*, p. 633.

"Moi" temporel que présente la personnalité observée un "Moi" qu'il appelle "pur" et qui représente le plus haut point d'accroissement auquel puisse atteindre la conscience. C'est ainsi que pour Valéry, ce qui est important, c'est le travail de la conscience et le seul progrès possible est l'augmentation de la présence de l'esprit. Nous nous permettons de citer longuement Valéry pour bien comprendre son point de vue sur la conscience :

« Pour une présence d'esprit aussi sensible à elle-même, et qui se ferme sur elle-même par le détour de "l'Univers", tous les événements de tous les genres, et la vie, et la mort, et les pensées, ne lui sont que des figures subordonnées. Comme chaque chose visible est à la fois étrangère, indispensable, et inférieure à la chose qui y voit, ainsi l'importance de ces figures, si grande qu'elle apparaisse à chaque instant, pâlit à la réflexion devant la seule persistance de l'attention elle-même. Tout le cède à cette universalité pure, à cette généralité insurmontable que la conscience se sent être »⁴¹².

Dans cette citation, il montre que tout ce qui compose le "flux de la vie intérieure", sensations, désirs, pensées, sentiments, est donc observable et par conséquent subordonné à la seule "persistance de l'attention". Ces phénomènes de la sensibilité ou de l'intellect, aux yeux de la conscience, sont aussi étrangers que les objets du monde sensible. Et le caractère de la conscience, c'est justement de sa "pureté" et de son "universalité". Selon lui, rien n'est éphémère et passager, ni les idées qui naissent ou qui meurent, ni les sentiments qui brûlent ou qui glacent ne sauraient se confondre avec elle. Valéry compare la conscience à un miroir et la conscience devient pour lui comme un miroir mouvant où se reflète une infinité d'images elles-mêmes aussi mouvantes :

« La conscience semble un miroir d'eau d'où tantôt le ciel, tantôt le fond, viennent vers le spectateur ; et souvent l'eau mue et accidentée fait une foule de miroirs et de transparences, une inextricable image d'images »⁴¹³.

Il en résulte que tout se fragmente, non pas seulement l'image du monde extérieur, mais celle du "Moi" lui-même. Et selon ce que nous verrons explicitement affirmé ailleurs par Valéry, nous ne sommes chacun qu'une pluralité d'êtres qui souvent ne vont pas bien ensemble : « *Le Moi n'est pas un* » (C. 2, p. 279). « *Il y a des moi plus moi que d'autres* » (C. 2, p. 237). « *À chaque instant je ne suis que tel phénomène* » (C. 2, p. 291). « Cela est vrai non seulement en ce qui regarde notre Moi sensitif, affectif et corporel, mais encore en ce qui regarde notre être réflexif, la partie purement spirituelle de notre personne »⁴¹⁴.

De plus, nous pouvons dire qu'un miroir qui réfléchit une infinité d'objets, se sent indéfiniment capable d'en refléter encore une infinité d'autres, car il ne se sent modifié par

⁴¹² VALÉRY, P. (1957), *Variété, Théorie poétique et esthétique*, « Note et Digression », p. 1226.

⁴¹³ VALÉRY, P. (1960), *Tel Quel*, « Rhumbs », p. 604.

⁴¹⁴ POULET, G. (1977), p. 138.

aucun ; tous lui sont indifférents. De même la conscience noue et dénoue une infinité de relations entre les êtres psychiques momentanés qui la composent, sans qu'elle-même soit entachée en rien dans sa pureté et sa permanence. Valéry note à ce propos :

« L'échange perpétuel de choses qui la [conscience] constitue, l'assure en apparence d'une conservation indéfinie, car elle n'est attachée à aucune ; et elle ne contient pas quelque élément-limite, quelque objet singulier de perception ou de pensée, tellement plus réel que tous les autres, que quelque autre ne puisse pas venir après lui. Il n'est pas une telle idée qu'elle satisfasse aux conditions inconnues de la conscience au point de la faire évanouir. Il n'existe pas de pensée qui extermine le pouvoir de penser, et le conclut – une certaine position de pêne qui ferme définitivement la serrure »⁴¹⁵.

Nous avons déjà vu chez Valéry, la connaissance immédiate de l'univers du réel, par la perception. Ses sens permettent de voir des objets et des êtres, d'entendre des bruits et des sons, de sentir des odeurs de parfums, etc. Par exemple, si l'on voit un fruit rouge c'est une immédiateté dans la vision mais qui n'a pas de surface. Si l'on le regarde dans la pénombre, il n'est pas rouge mais gris, en plein soleil ou lorsque le temps est couvert, il n'a pas la même luminosité. Mais nous ne pouvons pas définir le rouge de fruit. Nous avons toujours l'effet immédiat du monde. Ainsi, la conscience est totalement disponible aux objets. L'individu a conscience de l'existence des objets et plus généralement de l'univers qui l'entoure. Et cette conscience va jusqu'à l'infini parce que on a conscience d'avoir conscience, c'est-à-dire avoir une conscience puissance deux. Affirmer cette "conscience puissance deux", c'est aussi en avoir "conscience puissance trois", elle implique une autre conscience et ainsi de suite à l'infini. Et chacune de ces prises de conscience éloigne l'homme de l'objet pour le faire entrer davantage en lui-même. Ce qui revient à dire qu'il s'éloigne indéfiniment de l'objet considéré. Il est vrai cependant que la prise de conscience de la conscience peut induire un retour à la connaissance immédiate par le fait que l'on a conscience du risque de distance. Dans ce processus, l'homme ne s'est pas donné les moyens d'atteindre la vérité. Les moyens auxquels il a eu recours, à savoir les sens ou la conscience immédiate, se sont révélés, chez Valéry, être des obstacles infranchissables.

De plus, on peut ici parler d'une conscience passionnelle qui est une conscience extrêmement large et qui est disponible aux objets. L'ouverture indéfinie de la conscience dont parle Valéry dans la citation ci-dessus, est dans le champ passionnel, un seul objet occupe la conscience d'une manière centrale et qui retire les autres, même s'il s'éloigne de l'objet réel, mais il apparaît des idées tout autour. Il devient une obsession, et la conscience

⁴¹⁵ VALÉRY, P. (1957), *Variété, Théorie poétique et esthétique*, « Note et Digression », p. 1228.

devient obsessionnelle, pour les fanatiques par exemple, cette conscience passionnelle ou obsessionnelle est un mode de conscience.

Ainsi, selon Valéry, la conscience réfléchie s'isole, "par un effort volontaire", de tout ce qui n'est pas elle et peut se croire soustraire à la relativité, éternellement présente à elle-même dans un éternel présent. Sa connaissance est limitée et « *elle ose considérer son "corps" et son "monde" comme des restrictions presque arbitraires imposées à l'étendue de sa fonction* »⁴¹⁶. Elle essaie d'échapper à la relativité de la connaissance et elle se fait perpétuellement distincte de tout ce qu'elle peut concevoir, la conscience s'abandonne finalement à la « *tentation de l'esprit* »⁴¹⁷ et elle ne vise à rien qu'à s'établir dans l'absolu où elle se sent capable de se maintenir. Nous voyons que cette conscience réfléchie est la grande découverte de Valéry ; et le "Moi pur" « *élément unique et monotone de l'être* »⁴¹⁸ dont nous avons déjà parlé et que Valéry nous donne à saisir par des métaphores diverses, est comparé par lui à l'"absolu de la conscience". Il précise : « *Je ne me suis jamais référé qu'à mon MOI PUR, par quoi j'entends l'absolu de la conscience, qui est l'opération unique et uniforme de se dégager automatiquement de tout [...]* »⁴¹⁹. Ce "Moi pur" pourrait être la « *conscience seule, à l'état le plus abstrait* »⁴²⁰. C'est en ce vide que se confond la conscience avec une volonté d'être unique et d'acquérir tous les pouvoirs :

*« Le caractère de l'homme est la conscience ; et celui de la conscience une perpétuelle exhaustion, un détachement sans repos et sans exception de tout ce qu'y paraît, quoi qui paraisse. Acte inépuisable, indépendant de la qualité comme de la quantité des choses apparues, et par lequel l'homme de l'esprit doit enfin se réduire sciemment à un refus indéfini d'être quoi que ce soit »*⁴²¹.

La conscience arrivée à son point d'accomplissement le plus abstrait ne semble pouvoir prendre contact avec les choses qu'en même temps qu'elle s'en sépare. Et c'est la conscience qui interdit à la pensée de s'identifier à "quoi que ce soit". La conscience tente aussi d'aller jusqu'au bout. Mais aller jusqu'au bout, c'est découvrir des choses plus intimes.

« Définir un son jusqu'au fond de soi-même. Mais il n'y a point de fond. Il y a un miroir dernier. L'être finit par un miroir, par un retour, par un foyer d'où il reçoit ce qu'il donne. » (C. IX, p. 376)

⁴¹⁶ VALÉRY, P. (1957), *Variété, Théorie poétique et esthétique*, « Note et Digression », p. 1229.

⁴¹⁷ VALÉRY, P. (1957), « Note et Digression », p. 1222.

⁴¹⁸ VALÉRY, P. (1957), « Note et Digression », p. 1236.

⁴¹⁹ VALÉRY, P. (1944), *Lettre-préface* à l'ouvrage d'Emile RIDEAU, (RIDEAU, Emile : *Introduction à la Pensée de Paul Valéry*), pp. 5-6. (Déjà cité)

⁴²⁰ VALÉRY, P. (1957), « Note et Digression », p. 1234.

⁴²¹ VALÉRY, P. (1957), « Note et Digression », pp. 1232-1233.

Le miroir dont parle Valéry, est la conscience. M. Bémol a écrit à ce sujet : « Il [Valéry] porte en soi, il forme en soi, par un excès naturel de l'attention intérieure, un miroir pour sa propre pensée, le miroir de la conscience seconde : c'est en cela qu'il est Narcisse, c'est là son attitude essentielle, la clef de toute son œuvre »⁴²². Car cette pensée qu'il découvre étant plus forte et plus belle que toute autre connue, en même temps que la plus directement observable, il ne peut faire qu'il ne s'y attache et qu'elle ne devienne l'objet de sa contemplation exclusive :

*Mais moi, Narcisse aimé, je ne suis curieux
Que de ma seule essence ;
Tout autre n'a pour moi qu'un cœur mystérieux,
Tout autre n'est qu'absence.*

(FN, vv. 236-239)

Il traite "son" Narcisse sous l'angle très valéryen de la conscience de soi⁴²³. Ou pour mieux dire il forme en "soi", le miroir pour son propre pensé qui est le miroir de la "conscience seconde". Certes le miroir de la conscience seconde montre bien des observations intimes de l'homme sur l'homme. Et Valéry semble apte à ce difficile exercice de la pensée, où netteté et rigueur doivent constamment soutenir le regard de l'intellect.

Cette vision intérieure dont nous avons parlé dans des sections précédentes, ses subtilités et les obstacles qu'elle rencontre ont été ingénieusement mis en lumière par la fable de l'homme aux pigeons figurant dans *Autres Rhumbs* (Moralités, « Sur la place publique »)⁴²⁴ :

« Sur la Place publique, un Homme bien assis donnait du grain ou du pain aux pigeons. Tout un peuple bleuâtre et mouvant à ses pieds, sur ses pieds, sur ses mains, sur ses épaules, le couvrait, l'éventait, le picotait, le becquetait jusque dans la barbe. Un Homme, appuyé sur un bâton, regardait fixement cette scène. Il ne pouvait s'en détacher.

Un Homme lui dit : « Voici longtemps que vous êtes là. C'est toujours la même chose. Un coup d'œil, et l'on s'en va !... »

L'Homme au bâton lui répondit sans un mouvement : « Taisez-vous. Je me moque des pigeons. Je m'observe qui observe. J'écoute ce que me dit, ou ce que se dit, ce que je vois. »

« Le grain attire les pigeons. Les pigeons attirent le regard. Ce regard picote, becquète, prélève. Ce regard murmure, dessine, exprime, – vaguement et confusément. »

« Et ceci fait un second spectacle, qui se fait un second spectateur. Il m'engendre un témoin du second degré ; et celui-ci est le suprême. Il n'y a pas de troisième degré, et

⁴²² BEMOL, M. (1949), p. 193.

⁴²³ ELDER, D. (1980), pp. 133-146.

⁴²⁴ VALÉRY P. (1943), *Tel Quel II*, Paris, Gallimard, pp. 178-179.

je ne suis pas capable de former quelque Quelqu'un qui voie en deçà, qui voie ce que fait et ce que voit celui qui voit celui qui voit les pigeons. »

« Je suis donc à l'extrémité de quelque puissance ; et il n'y a plus de place dans mon esprit pour un peu plus d'esprit. »

L'Homme qui n'avait pas de bâton haussa les épaules, et il partait vivement avec ses haussements d'épaules.

Il emportait je ne sais quel embarras dans sa tête, causé par ce qu'il venait d'entendre : quelque chose qu'il ne pouvait arriver ni à penser, ni à oublier. »

Nous voyons que Valéry fait allusion ici à la caractéristique de l'esprit conscient qui a été tant discutée par les philosophes : sa capacité non seulement de se reconnaître comme l'auteur de ses pensées, mais encore de s'en détacher, de se regarder penser. L'idée que se fait Valéry du "Moi" se trouve explicitée dans cette fable, le "Moi" étant réduit à l'esprit – à *l'esprit de l'esprit*, comme il dira autre part (« La Politique de l'esprit », *Variété III*, p. 231), à une fonction spirituelle de l'espèce que les philosophes appellent "réflexive".

C'est ainsi que l'homme qui regarde les pigeons manger du grain sur la place publique, dans cette fable célèbre de Valéry, regarde en même temps son propre esprit :

« Je m'observe qui observe, déclare-t-il. J'écoute ce que me dit, ou ce que ce dit, ce que je vois. [...] Et ceci fait un second spectacle, qui se fait un second spectateur »⁴²⁵.

Cette propriété remarquable de la conscience, dont M. Teste est le symbole abstrait, illustre encore une fois la capacité de l'esprit lucide de distinguer entre les divers éléments de son activité tout en les reliant les uns aux autres.

À la lumière de cette conscience, le moi est une « chose vue », à savoir la conscience voit l'autre moi, le moi qui a vécu et qui vit, comme une marionnette qui obéit à un mécanisme : « [La conscience] *détache le moi de son quelqu'un.* » (C. I, p. 191)

Ainsi Valéry décrit le fonctionnement de la conscience à laquelle il attache une extrême importance, puisqu'elle lui apparaît comme l'une des facultés essentielles de l'espèce humaine. Narcisse en sera le symbole, un poétique symbole. Mais Valéry ne nous introduit pas dans les dédales (« *ce que voit celui qui voit celui qui voit les pigeons* ») où se perd la prose. C'est la perception visuelle qui donne directement quelques morceaux de soi.

« La seule chose qui subsiste dans la conscience, – ce qui demeure malgré les temps est de la nature d'une pure forme – et juste le contraire d'une personnalité. Le moi le plus éternel est le plus impersonnel. Le portrait que j'ai de moi est aussi peu Moi, que le portrait que j'ai de toi. » (1905-1906, C. III, 797 [C. 2, p. 281])

⁴²⁵ VALÉRY, P. (1960), « Sur la place publique », p. 688.

Comme nous l'avons déjà indiqué, chez Valéry, l'emploi des pronoms est particulièrement suggestif. Le "tu" qui donne la vie à l'image, la troisième personne qui la rejette dans un absolu mythique, la collusion de la première et de la deuxième personne, qui exprime mieux que toute formule leur identité. Cet emploi est en relation étroite avec une vision de l'être et un parti pris éthique du Narcisse.

En ce qui concerne la conscience narcissique, elle interdit l'abandon et la foi par le phénomène de dédoublement. En elle gît le danger de s'abîmer dans un reflet qui n'est pas plus « vrai » que le moi qui respire. Car le narcissisme est la phase ultime, l'instant de « crise » où le reflet l'emporte sur l'être. Cette conscience est le propre d'une pensée qui se loge dans ses propres élaborations, qui ne questionne plus en dehors du rapport de l'esprit humain à lui-même. La conscience narcissique est une conscience fermée sur elle-même, refusant l'effraction du questionnement de l'altérité, de l'imaginaire, du mystère qui éclairerait la circulation du « *je pense que je pense... Que je pense* ». En effet, pour Valéry, les phrases comme « Je pense que je pense » ou bien « Je me parle à moi-même » impliquent un phénomène de projection et de division, par effet duquel la conscience transforme en « non-moi » tout ce qui semblait appartenir au moi (*C. II*, pp. 224-225). La pluralité et la division se substituent à l'unité. On se figure la conscience comme une superposition de plans qui, du point de vue du sujet, paraît infinie ; comme une hiérarchie, une série de témoins, de demandes et de réponses, de réponses qui se transforment en demande (*C. II*, pp. 220 et 222). La conscience fait apparaître la relativité de toute situation du moi. Le moi qui précède immédiatement la conscience qui l'observe devient « non-moi » : le sujet regarde sa main comme un corps étranger (*C. II*, p. 240).

Doubleant je pense d'un je pense que je pense montre que le sujet de l'énonciation, c'est le sujet d'une scène réflexive de la communication avec lui-même, il est le reflet de lui-même. Mais d'un point de vue sémiotique, on pourrait dire qu'il est pris aussi dans une chaîne récursive. Selon A. J. Greimas et J. Courtés, la récursivité est « une propriété des langues naturelles [...], selon laquelle une unité syntagmatique donnée peut se retrouver telle quelle, à l'intérieur d'une même hiérarchie, à des niveaux de déviation différents [...]. Selon la grammaire générative, la récursivité est théoriquement infinie au niveau de la compétence, mais se trouve limitée – du fait d'une plus ou moins grande acceptabilité – au plan de la performance »⁴²⁶. En sémiotique, le parcours narratif du sujet est ainsi constitué de deux syntagmes portant les noms de compétence et de performance. Le "je" dans l'énoncé de Valéry est en même temps compétent et performant. Comment ?

⁴²⁶ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), p. 309.

Nous avons vu que le miroir de la conscience a premièrement la fonction d'un opérateur de transformation. Un "autre" lui est apparu tout à coup, un autre lié au désir et le miroir lui a révélé un état. C'est un "devoir-être" ; en effet le sujet de l'énonciation « modalise les structures sémiotiques et narratives en leur donnant le statut d'un *devoir-être* [...], et les assume comme un *savoir-faire*, comme procès virtuel »⁴²⁷. Seconde fonction du miroir, cette fois sémantique : il lui permet de retrouver son identité, c'est un "savoir-faire". Ainsi la compétence modale de l'actant pragmatique, ici le miroir de la conscience, manipule la compétence sémantique et il lui donne le statut de "compétence" et par cette compétence de la conscience, se crée un "Moi", "actant fonctionnel", qui porte un jugement sur lui-même, sur les propriétés de son "expression", sa passion. À ce moment de l'expérience, une constatation s'impose : l'"être" est double (Moi et son image). Il y a deux dimensions pour sa performance, "dimension cognitive", il est doté d'un savoir et il est capable d'accomplir un acte de jugement et il assume une responsabilité dans la modalité du jugement, il se connaît. C'est ainsi que Valéry se découvre sous le regard "compréhensif" d'un sujet qui est lui-même. L'acte de conscience devient un acte d'identification :

« Moi qui pense et qui me pense, je m'avère le même que le moi qui est pensé. Je me re-connais en moi-même. J'unis le pouvoir pensant et l'être pensé ».

On peut même à ce degré de la compréhension de soi-même, ne distinguer aucune différence entre les deux moi ainsi liés. L'un est sujet et l'autre est objet. L'un est "pensant" et l'autre "pensé". Il n'y a encore qu'un moi unique se percevant lui-même directement comme sujet.

Il y aussi une "dimension pragmatique". La conscience réflexive, « l'extrême attentive », la conscience-miroir reflète une image frémissante et vulnérable, celle du moi individuel. Car la conscience est *dégagement* : « elle dégage à chaque instant celui qui pense de chaque pensée particulière » (1900, *C. II*, p. 40 [*C. 2*, p. 204]). Et il le répète dans *La Jeune Parque* : « Au plus traître de l'âme, une pointe me naît » (v. 43).

Ainsi de la réflexivité chez Valéry, on arrive à une récursivité. Le fait que le "moi" regard le "moi" n'est pas circulaire, mais ce moi juge : « le moi est à chaque instant cette propriété de juger ce qui vient de juger » (*C. III*, p. 876 [*C. 2*, p. 283]) et connaît l'autre moi, il donne son point de vue positif ou négatif de ce moi. Négatif parce qu'il affirme : « Contre moi, je suis. Car mon moi dévore mon moi et je méprise mes opinions » (*C. XI*, p. 528, [*C. 1*, p. 105]). Et dès le départ, les énoncés « je ne m'aime pas », « [il y a un Narcisse] qui se hait »

⁴²⁷ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), p. 54.

que Valéry prononcent, montre le jugement de valeur qu'il a sur lui-même. Ce jugement de valeur peut donner un coup d'arrêt sur la circularité. Cet énoncé laisse encore subsister le je détesté et c'est à partir de ce jugement qu'il pourra commencer un nouveau cycle de réflexion et un nouveau regard sur soi tout en sachant que la personne est captive de son reflet et se divise en plusieurs moi.

Valéry qui cherche à se posséder pour se détruire, ne veut pas se tuer mais il cherche un être au-delà de son être. Il arrive du moi-zéro au moi-infini mais par la connaissance et par des jugements : « *Le moi est déjà un extrême en soi [...] Les zéros et les infinis du moi* » (C. IX, p. 743). Et pour lui, le "Vrai Moi" est celui qui est le plus étranger au moi initial et la vraie possession correspond à une dépossession, de manière qu'il n'arrive pas à atteindre à un moi précis, mais à une connaissance de chacun de ses moi, à un jugement : « *Il y a des moments-sommets et des moments-abîmes ; des moments de fusion et de solidification [...] D'autres d'absence, et d'autres de présence et de sur-présence* » (1925, C. XI, p. 480). Et au lieu d'être fini, mesuré, déterminé et définissable, le "Moi" devient indéfinissable. Au lieu d'avoir une personnalité arrêtée, il doit en avoir mille virtuelles et être en un état de devenir perpétuel. Le "Moi-le-plus-à-moi" comprend une série infinie de moi. Il essaie d'arracher de ce champ récursif, la première occurrence : « *Je ne me suis jamais référé qu'à mon Moi pur* » ; c'est un moi obtenu par décantation, c'est en effet la construction syncrétique du moi qui subsume le composite. Il s'agit aussi d'un "moi-lumière" (C. IV, p. 181) qui éclaire toute chose. Le miroir de la conscience présente une infinité de figures et le "vrai moi" est le "moi-multiple" toujours en train de changer de masque, de visage, de peau. Ainsi l'énonciation n'est jamais atteignable. En chassant le "moi" particulier, le "moi pur" se vide absolument et sera obligé de nouer un nouveau pacte pour échapper à la circularité sans issue. C'est comme un moule qui casse la dynamique du sens et ensuite essaie d'établir un autre sens. Le passage d'un moi à un autre vise à transformer le "passif" (moi subi, « non-nécessaire », local) en "actif" (le moi en créant lui-même nécessaire) et le "positif" (« *je suis ce que je suis* ») en "négatif" (« *je ne suis pas celui que je suis* » ou « *je suis ce que je ne suis pas* ») et le "négatif" en "pluriel" (« *je ne suis pas celui que je suis parce que je suis celui qui les vaut tous, ou tout ce que les autres peuvent représenter* »). Ainsi toute syntaxe se manifeste de figure du devenir du sens ou bien du dynamique du sens. Et nous pouvons bien dire que nous avons affaire à une *grammaire récursive* dans le discours valéryen.

L'infinetisation du moi élève au moi toute consistance pour en fournir à toute une épreuve, pour qu'il advienne enfin lui-même, après l'explosion de toutes impuretés, c'est une

fuite en avant, tout s'efface et tout commence. C'est une volonté d'aller à l'infini et elle ne peut l'atteindre par une suite d'actes finis.

Enfin, il est à signaler que l'idée de cette récursivité est plutôt anti-narcissique parce que le moi refuse tous les attributs de la personne et un certain temps le moi n'est rien.

Quant au problème de Narcisse, il convient d'ajouter que la persistance du mythe de Narcisse dans une longue vie de recherches nous donne une évidente leçon : elle définit avec clarté une attitude centrale de l'esprit de Valéry et indique suffisamment que son narcissisme ne saurait être confondu avec l'autocontemplation des "beaux esseulés" ; et comme nous l'avons remarqué dans les chapitres précédents, sa quête est plutôt narcisséenne que narcissique. Son égotisme est "lumière de soi sur soi", source de connaissance, de reconnaissance et source de renseignements psychologiques directs et originaux, où l'un des plus extraordinaires "Moi" qui fut jamais, trouva perpétuellement à se nourrir et à se renouveler.

3. Lumière, vision, connaissance

L'une des questions les plus importantes dans le monde valéryen est la présence de la lumière et de l'ombre qui est en relation étroite avec la vision. Le vocabulaire de la lumière et la luminosité prend une bonne partie de l'idiolecte valéryen, elle a une valeur figurative. Et Valéry, quand il évoque la lumière, multiplie l'usage des synonymes et dispose d'une palette de mots très nuancée et très variée. Si l'on peut dire, chez Valéry, l'allégorie de l'amour de soi et celle de la connaissance de soi est traversée par une valorisation axiologique particulièrement forte de ses thèmes lumineux.

En effet, la lumière est un thème majeur, un principe dynamique qui montre l'itinéraire et les préoccupations profondes du poète. Pour mettre le mieux possible à plat la figuration complexe de la lumière qui donne du sens au discours valéryen, nous avons décidé d'en appeler à la "sémantique structurale" et aussi parfois à la "sémiotique du visible", telle que l'a développée J. Fontanille. Dans la *Sémiotique du visible*, il efforce de caractériser les

"états" de la lumière : « éclat, chromatisme, éclairage et matière ». Il considère la lumière comme "actant source" de la vision. Dans son ouvrage, il réaffirme aussi l'unité du sensible, de la perception et de la signification dans les univers de discours. Nous essaierons d'entrer dans le détail de l'outillage conceptuel cohérent qu'il apporte à la construction du sens par les isotopies au niveau des textes.

Comme le rappelle J. Fontanille « le discours poétique est généralement considéré comme celui où l'efficacité de la figurativité donne toute sa mesure »⁴²⁸. Ainsi, l'étude des poèmes de Valéry aura pour objectif de montrer comment la structure figurative de la lumière, déterminant l'exercice poétique de la vision ou plutôt de la vision de soi, engendre une axiologie et un univers passionnel et cognitif.

En nous référant à plusieurs critiques et aussi au mythe du Narcisse, nous avons compris que la lecture des poèmes nous suggère une axiologie et un univers passionnel qui sont ceux de l'amour de soi et ensuite de la connaissance de soi, tel que Valéry dit lui-même. Car à propos des « Fragments du Narcisse », Valéry a déclaré :

« C'est la confrontation de l'homme tel qu'il se perçoit en lui-même, c'est-à-dire en tant que connaissance parfaitement générale et universelle, puisque sa conscience épouse tous les objets, avec son image d'être défini et particulier, restreint à un temps, à un visage, à une race et à une foule de conditions actuelles ou potentielles. C'est en quelque sorte l'opposition d'un tout à l'une de ses parties et l'espèce de tragédie qui résulte de cette union inconcevable »⁴²⁹.

Chercher l'amour et la connaissance de soi est aussi trouver la lumière, ses ombres et ses éclats. En général, l'isotopie de la lumière est articulée d'une part par le système des éléments naturels, eau, feu, terre et air. M. et P. Parent disent à ce propos : « Il [Valéry] attachait un très grand prix aux sensations du contact avec le monde extérieur⁴³⁰, avec des réalités essentielles, "détées incontestables", Terre, Ciel, Eau, Vent, Lumière, non seulement parce qu'elles créent un climat de beauté, d'harmonie, ou de lutte vivante, mais aussi parce qu'elles sont le chemin normal pour prendre conscience de la condition humaine, de la réalité intérieure de l'homme »⁴³¹. Cette isotopie est d'autre part exprimée une catégorie prédicative élémentaire, à savoir la catégorie communication/non-communication (parler, ouvrir, écouter, entendre, échange...).

⁴²⁸ FONTANILLE, J. (1995a), *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, p. 53.

⁴²⁹ LEFEVRE, Frédéric (1926), *Entretiens avec Paul Valéry*, p. 358.

⁴³⁰ Voir aussi le troisième chapitre de la première partie : « Regard phénoménal et éléments naturels ».

⁴³¹ PARENT, Monique et Pierre (1974 [6]), « Réflexions sur la valeur des mots de l'eau et du vent dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes* », p. 67.

On pourrait ainsi analyser chacune des figures lumineuses des poèmes en partant par les éléments naturels. Par exemple, il y a une communication entre eau, terre et obscurité (absence de lumière) :

*O présence pensive, eau calme qui recueilles
Tout un sombre trésor de fables et de feuilles*

(FN, vv. 170-171)

Il y a aussi un échange et une communication entre l'eau et la lumière :

*Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte.*

(NP, vv. 8-9)

Ou bien un échange entre Narcisse et son image par l'éclat de la lumière du regard :

*O Narcisse, ô Moi-même, ô Même qui m'accueilles
Par tes yeux dans mes yeux, délices de nos yeux*

(CN, scène II, vv. 17-18)

En général, selon les critiques, chez Valéry, l'eau et la lumière sont les instruments de sa connaissance et de son art. L'eau est parfois miroir plus ou moins fidèle, parfois « transparence transfiguratrice »⁴³², aux reflets du prisme ou du mirage. Il donne un reflet visuel. La lumière est tantôt égale et continue, comme dans le macrocosme, « *Ephémère immortel, si clair devant mes yeux* » (FN, v. 126) tantôt instantanée et discontinue, comme dans le monde infiniment petit. Ce que nous allons analyser en détail.

- La lumière et la vision

Parmi les poèmes concernant le Narcisse, les « Fragments du Narcisse » nous fournissent un corpus où le thème de la lumière et de l'ombre est gratifié d'une attention particulière. Mais il y a une difficulté à définir les classes sémantiques de l'ombre et de la lumière ; c'est qu'elles sont intimement liées. Ainsi, nous sommes obligée de considérer ombre et lumière comme des domaines sémantiques réalisés par des isotopies génériques. Ce qui permet de relever le mouvement des textes de manière précise.

Dans le premier fragment, qui reprend largement « Narcisse parle », on relève un équilibre entre l'ombre et la lumière. Il commence par :

⁴³² GHEORGHE, I. (1977), p. 11.

Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !

Le champ de la vision est particulièrement bien représenté, ce qui est normal, puisque la lumière suppose la vision et que la lumière est, comme on l'a dit, un réseau sémantique dense. Le verbe "briller" au tout début du poème montre une forme fluide du liquide qui met en mouvement la lumière, c'est une expansion de la lumière. La lumière diffusée occupe la totalité de l'espace offert. Ce premier vers, isolé en tête du poème, évoque aussi une intentionnalité et des délimitations d'un champ d'activité et de tropismes. Narcisse est influencé par des préjugés, par ce qu'il veut voir. Le "terme pur" dans le premier vers évoque une idée d'achèvement et de perfection mais aussi de limite et d'imperfection absolues. Le véritable point de départ dans la création artistique est un idéal, un but, puis vient le cheminement latent et laborieux de l'artiste sur une route semée d'obstacles :

*Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source
Ne cesse qu'il ne tombe au milieu des roseaux,*

(FN, vv. 2-3)

La transparence est prise en charge par l'élément "eau". Et nous avons une dynamique de la fascination, celle qui porte Narcisse vers la fontaine comme le cerf vers la source, mais différemment modulée. Il est surtout évoqué par ce qui est visible, eau plane et reflet, tandis que plus tard l'énonciateur ne parle plus de fontaine ; et pour montrer la fascination, il utilise l'adjectif "nu". C'est-à-dire que cette transparence se condensera plus tard dans la formule :

O visage !...Ma soif est un esclave nu...

(FN, v. 140)

Elle se fait ici plus intérieure, fondée sur la tentation de la "profondeur" qui rappelle l'obscurité. La fontaine elle-même n'est plus seulement l'eau plane reflétant l'image sur la surface, mais au-delà de l'image, un piège qui capte et conserve sa proie : "trésor" et "mémoire" :

J'y trouve un tel trésor d'impuissance et d'orgueil

(FN, v. 149)

Dans les poèmes nous avons la présence des plusieurs corps matériels qui sont visibles : Narcisse, les nymphes, la fontaine, le ciel, l'eau. Toutes ces occurrences visibles sont porteuses de la luminosité. Tout ce qui se voit est associé à la lumière qui en permet la vision. Par exemple, Narcisse est "pâle" :

Te voici, mon doux corps de lune et de rosée,
(FN, v. 118)

Pâles membres de perle, et ces cheveux soyeux,
(FN, v. 127)

Les nymphes et l'eau sont "claires" :

Claire, mais si profonde, une nymphe toujours
(FN, v. 165)

La division entre la lumière et l'ombre est présente dans les vers, voire, dans de nombreux vers, nous voyons que les domaines lumière/ombre sont en contact, d'où la présence de nombreux oxymores, ce que nous voyons dans le vers cité ci-dessus et aussi :

Et dans la sombre terre, un clair tombeau qui s'ouvre...
(FN, v. 62)

Quand l'opaque délice où dort cette clarté
(FN, v. 64)

Heureux vos corps fondus, Eaux planes et profondes
(FN, v. 29)

En effet, au reflet de Narcisse et à la lumière correspond dans la topographie des lieux, la surface de l'eau claire, dont le vrai Narcisse se rapproche le plus possible. C'est donc un espace qui capte particulièrement bien la luminosité. En revanche, l'impression de masse que donne l'ombre se trouve confrontée par sa localisation vague et étendue au fond de la fontaine, dans la "profondeur".

De plus là où la lumière paraît plus ou moins inhérente à ce qu'elle illumine, car elle est blanche comme eux, l'ombre vient de l'extérieur par le soir qui frappe ces objets.

*Faut-il qu'à peine aimés, l'ombre les obscurcisse,
Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse,
Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit !*
(FN, vv. 128-130)

L'ombre rappelle la "non-visibilité". Mais il est à signaler que dans le premier fragment, les lexèmes qui sont liés à la "non-visibilité" évoquent plutôt le mystère : "secret", "mystérieux", "confuse", "opaque". Par exemple :

Je ne troublerai pas l'onde mystérieuse
(FN, v. 6)

Sa tendresse confuse étonnerait ma chair,
(FN, v. 20)

Ce qui montre l'incapacité de bien voir :

*Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte...
Jusque dans les secrets que je crains de savoir*

(FN, vv. 38-40)

Le deuxième fragment correspond à une certaine perturbation de l'équilibre entre l'ombre et la lumière au profit de ce dernier, et le passage est plus narratif que descriptif. Dans ce fragment aussi, tout ce qui empêche la vision est mis au compte collectif de l'ombre. On a donc effectivement une multiplicité d'entités lumineuses, une fragmentation du monde de la surface, mais une masse d'ombre homologue d'un grand tout. L'ombre est plutôt évoqué par la profondeur de "forêt", de "feuillage" :

À l'ombre de ce jour qu'elle peint sous les bois.

(FN, v. 168)

Tout un sombre trésor de fables et de feuilles,

(FN, v. 171)

De toute une forêt qui se consume, ceinte,

(FN, v. 243)

Le système d'opposition des deux domaines est cohérent. La lumière s'associe à la surface, au corps et au reflet ; l'ombre aux profondeurs, à l'âme et à la mort. À plusieurs égards, la fontaine est « *un miroir qui partage le monde* » (FN, v. 251).

Il convient d'ajouter que la circulation et la diffusion de la lumière peuvent être évoquées par les "yeux" qui sont le seuil d'intensité lumineuse, c'est une figure de médiateur, mais quand les "yeux" sont fermés, nous avons plutôt l'immobilisation de la lumière. Nous le voyons dans ce fragment. Ce qui est important encore, c'est que dans le fragment II, de l'axe de la non-communication entre les éléments naturels, la lumière (le feu) et l'air et l'axe de la non-visibilité :

*Alors les yeux fermés à l'éternel éther
Ne voient plus le sang qui dore leurs paupières ;*

(FN, vv. 185-186)

on arrive à l'axe de la communication et l'axe de la construction. Narcisse et son double sont unis par la lumière :

*Naisse donc entre nous que la lumière unit
De grâce et de silence un échange infini !*

(FN, vv. 248-249)

Et aussi le vers déjà cité en haut montre cet échange parfait:

Cher trésor d'un miroir qui partage le monde !

(FN, v. 251)

En revanche le troisième fragment établit le rééquilibrage inverse au deuxième (entre l'ombre et la lumière) et voit nettement augmenter la densité des faisceaux isotopiques considérés. Ainsi on est justifié de dire que les fragments deux et trois sont opposés d'une certaine manière, parce qu'ils sont différemment polarisés. Dans le fragment III, nous voyons que la prédominance de visibilité est dominée par un accroissement de non-visibilité. C'est la manifestation sémantique de l'ombre. Celui-ci apparaît et efface progressivement l'image de Narcisse sur l'eau.

De plus, dans ce fragment, l'incapacité de voir que nous avons vu dans le premier fragment devient l'impossibilité de voir, par la disparition du reflet avec les termes "trouble", "aveugle", "tremble" :

*Cette tremblante, frêle, et pieuse distance
Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux !...
Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux ?
Bientôt va frissonner le désordre des ombres !
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,*

(FN, vv. 303-309)

L'âme qui « *se perd dans sa propre forêt* » est métaphoriquement reliée à l'ombre par le sème de la profondeur. On rencontre dans ce fragment les fréquences les plus élevées des sèmes /surface vs profondeur/. C'est la complexité du réseau des correspondances qui nous permet de découvrir la sémantisation de l'ombre et de lumière.

La faiblesse de l'image par rapport à l'être évoqué dans les vers cités ci-dessus apparaît aussi dans « Narcisse parle » mais avec l'image de crépuscule. C'est une faiblesse qui ne nous rend qu'une vue plus que fragmentaire de soi :

*Adieu, Narcisse... meurs ! Voici le crépuscule.
Au soupir de mon cœur mon apparence ondule*

(NP, vv. 45-46)

C'est-à-dire dans la finale du récit, la nuit tombe sur la fontaine où Narcisse vient de contempler longuement et amoureuxment le reflet de son propre visage. C'est la présence totale de l'ombre.

Il convient d'ajouter qu'à travers les vers dans les « Fragments », nous avons les figures de la lumière matérielle comme le cristal, la perle, la limpide lame (fragment 1), l'émeraude (fragment 3), le miroir (fragments 1-3), et l'obscurité matérielle, le fer (fragment 1), la pierre (fragment 3). Ce sont les figures principales d'un processus de transformation matérielle de la lumière. Elles montrent aussi les opérations génériques de condensation et d'expansion de la lumière comme « la cristallisation, la pétrification, l'écoulement, etc. »⁴³³.

En se référant au schéma de J. Fontanille dans *Sémiotique du visible*, nous pouvons dire que le parcours semble orienté de la manière suivante :

Liquide → Lumière → Minéral
Fontaine, Source (Eau) → Lumière → Miroir, Cristal, Perle, Emeraude

Par exemple, dans le Fragment I, comme nous l'avons déjà dit, on voit d'abord la lumière de la source et de la fontaine et par la suite l'extension de la lumière (l'éclairage) qui domine la scène :

*Que tu brilles enfin, terme pur de ma course !
Ce soir, comme d'un cerf, la fuite vers la source*
(FN, vv. 1-2)

Mais ensuite, nous avons petit à petit un changement d'état de la lumière. De l'éclairage (intensité de source lumineuse), on arrive à l'éclat.

Le miroir, le cristal, la perle, et la lame, de par leur nature physique, sont les figures de transition du processus de minéralisation. Ce qui montre aussi une "condensation" spatiale de la lumière :

Et la lune perfide élève son miroir
(FN, v. 38)
*Mais ne vous flattez pas de le changer d'empire.
Ce cristal est son vrai séjour ; [...]*
(FN, vv. 89-90)
*Du souffle que j'enseigne à tes lèvres, mon double,
Sur la limpide lame a fait courir un trouble !...*
(FN, vv. 134-135)

⁴³³ FONTANILLE, J. (1995a), p. 57.

Ainsi ces figures, apparaissant dans le texte comme l'état résultatif d'un procès de *condensation*, montrent l'apparence d'une cristallisation de l'*éclat*.

Cette forme condensée de la lumière est exprimée dans le Fragment III, par l'"émeraude", « pierre précieuse d'un vert transparent et lumineux » (*Petit Robert*) :

*Faites, Maîtres heureux, Pères des justes fraudes,
Dites qu'une lueur de rose ou d'émeraudes
Que de songes du soir votre sceptre reprit,*

(FN, vv. 286-288)

L'émeraude, forme de *lumière-matière* a aussi un chromatisme (couleur verte). Ainsi on passe de la configuration globale de la lumière à la sous-configuration de la couleur qui s'opère par un débrayage interne. Selon J. Fontanille, « les couleurs conservent certains traits qui les apparentent, à l'intensité lumineuse (on les dira "chaudes" ou "froides", "saturées" ou "désaturées", entre autres) »⁴³⁴. Dans la couleur, « l'intensité lumineuse est en quelque sorte intrinsèque à l'objet ou au lieu »⁴³⁵.

Il faut ajouter que l'émeraude représente aussi un espace et produit peu à peu un effet de profondeur. « Les effets de matière manifestent les modulations de l'intensité en fonction de l'occupation de l'étendue »⁴³⁶. Et l'effet de profondeur produit un peu l'ombre. Parce que « la couleur apparaît aux confins de l'ombre, à la limite où se produit une combinaison dynamique de la lumière et de l'obscurité »⁴³⁷. Et dans les vers qui suivent, de cette couleur verte transparente, ayant un éclat lumineux, et qui a aussi un effet de profondeur, on arrive à une couleur verte mate des "feuilles" qui, connotant l'ombre et l'obscurité, nous amène dans la profondeur, c'est l'"immobilisation" de la lumière :

*Pure, et toute pareille au plus pur de l'esprit,
Attende, au sein des cieux, que tu vives et veuilles,
Près de moi, mon amour, choisir un lit de feuilles,*

(FN, vv. 289-291)

Même, dans quelques vers après, on voit l'image de l'arbre et de la forêt où l'âme se conduit vers l'ombre et vers la frondeur totale, c'est la victoire de l'ombre sur la lumière :

*Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,*

(FN, vv. 308-309)

⁴³⁴ FONTANILLE, J. (1995a), p. 33.

⁴³⁵ FONTANILLE, J. (1995a), p. 32.

⁴³⁶ FONTANILLE, J. (1995a), p. 46.

⁴³⁷ FONTANILLE, J. (1995a), p. 28.

Jusqu'ici, nous avons vu les divers avatars de la lumière (éclairage, éclat, chromatisme et la matière). Il faut ajouter que le reflet de Narcisse, réalisé par la lumière, partage avec elle un autre sème qui est /pureté/. Et si l'on touche à la valorisation, il faut observer que nombre d'occurrences relatives au domaine de la lumière sont placées sous le sceau de la pureté : "pur", "pureté", "limpide", "azur", "éther", or pour l'eau, "cristal", "vierge". Cette "pureté" a un effet majeur, parce qu'elle permet justement une vision sans trouble. Ce sème de la pureté n'a pas d'opposition directe dans l'ombre, mais il y a des termes comme "confuse", "troubler", "obscurcir", "s'éteint" qui évoquent plutôt une disparition du reflet. Et dans la colonne /ombre/, on relève plusieurs occurrences de sémèmes reliés à la mort : "mort", "s'éteindre", "fatal", "funeste", "tombeau", "funèbre"... voire "yeux clos", "sommeil", qui font tout aussi bien référence à la non-vie. Il semble que le domaine de l'ombre a des affinités avec le sème que l'on pourrait décrire "mortifère". Il apparaît ainsi l'une des marques identificatrices de /ombre/ qui est /mortalité/. Par exemple :

*Que je déplore ton éclat fatal et pur,
Si mollement de moi fontaine environnée,
Où puisèrent mes yeux dans un mortel azur,
Les yeux mêmes et noirs de leur âme étonnée.*

(FN, vv. 72-75)

Dans ces vers, les termes employés montrent bien l'univers de /pureté/ "éclat pur", ciel "azur" qui procure et assure une vision sans trouble, mais si nous considérons l'univers de /mortalité/ comme une contrepartie indirecte de la pureté, les oxymores apparaissent de nouveau avec les termes "fatal" et "mortel".

Il semble que parmi les sèmes que nous avons étudiés, celui de la /pureté/ soit peut-être le plus commun et le plus stable. Elle se métaphorise essentiellement par les éléments fluides qui sont l'"eau limpide" et "cristal", l'"éther pur". La zone sémantique de la lumière, avec les quatre éléments de la nature, devient alors un intermédiaire pour manifester cette pureté.

Enfin, c'est par un frisson sur l'eau que s'abolit l'image physique de Narcisse, donc par une vague corruption de l'image. Du souffle qui perturbe cet « univers dormant » :

*Si la feuille éperdue effleure la napée,
Elle suffit à rompre un univers dormant...*

(FN, vv. 10-11)

Et aussi « le sommeil des nymphes » :

*Qu'une absence divine est seule à concevoir !
Sommeil des nymphes, ciel, ne cessez de me voir !*
(FN, vv. 15-16)

On passe à la disparition de l'image, « brisé » :

Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...
(FN, v. 320)

Ainsi, nous avons une évolution dans la perception avec la tombée du soir. Il est clair que la mort est liée au soir, puisqu'elle vient rompre l'enchantement et le charme de Narcisse. Mais cette mort est plus implicite qu'explicite, parce que ce sont les termes porteurs du sème /mort/ qui nous donnent l'impression de la mort. À la fin, Narcisse est « brisé », mais dans le contexte, il semble plus plausible qu'il s'agisse de son reflet, disparu après la tombée du soir, que de l'original. C'est la lumière qui disparaît. Cette fin pose un problème dans le sens, sauf si nous considérons la question de la connotation et du double sens : si la disparition de la lumière porte le sème /mort/, elle suggère aussi par ceci la mort de Narcisse, parce que pour Valéry, Narcisse et la lumière sont métaphoriquement liés. C'est surtout dans la *Cantate du Narcisse* qu'il dit explicitement que Narcisse est « fils de lumière » :

*Fils de lumière, image, songe ou leurre,
Narcisse aimé, si tu veux que je meure*
(CN, scène II, vv. 37-38)

En somme, nous constatons qu'il y a deux isotopies spécifiques : /visibilité vs non-visibilité/ et /pureté vs mortalité/. Et c'est à partir des sèmes plus discrets que se composent la lumière et l'obscurité. Mais, cela ne s'arrête pourtant pas ici. Une deuxième question qui s'ouvre, c'est l'axiologie passionnelle du discours que nous essaierons de montrer avec le dispositif actantiel.

- La lumière et la passion

Pour ce qui concerne le dispositif actantiel des poèmes en rapport avec le Narcisse, nous avons déjà dit qu'il y a une scène de réflexivité. Et nous avons constaté que les sèmes indexés dans les domaines lumineux traversent, surtout dans les « Fragments du Narcisse », la

distribution des rôles actantiels, induisant des relations entre les acteurs : Narcisse, son reflet, la fontaine, les nymphes, l'âme et le corps.

Il est à signaler que le reflet de Narcisse, réalisé par l'instrumentation de la lumière, partage avec elle un sème définissable comme /non-matérialité/. Cette /non-matérialité/, qui se trouve aussi dans « l'âme », est commune à l'« ombre » et la « lumière ». Elle n'est définitoire ni de l'ombre ni de la lumière, mais elle leur est inhérente et immanente. Son opposé, /matérialité/, a trait au « corps », en particulier à l'original que reflète l'eau, et qui, comme son reflet, possède de la luminosité. Cette luminosité se trouve dans les « nymphes », la « napée », « corps », « visage », « rose », etc. Ainsi, si la lumière est « non-matérielle », elle s'attache dans sa manifestation, à des objets tangibles et visibles, avec une prédilection pour le corps admiré. La /matérialité/ est présente aussi dans « chair », « cœur », etc. et la /non-matérialité/ dans « ciel », « feu », « onde », etc. Nous rejoignons aussi, à travers la structure sémantique de la lumière, grâce à /matériel/ et /non-matériel/, une autre problématique, celle du modèle et de son double, de l'original et de la copie, c'est-à-dire Narcisse et son reflet.

Ainsi le sème de la /non-matérialité/ est inhérent à la lumière, ce sème l'est aussi au reflet de Narcisse et à la substance fluide (lumière+eau) par laquelle il se forme. Ce reflet a sur ce point quelque chose en commun avec l'ombre, l'eau ou l'âme. On a donc une équivalence partielle avec ces trois dernières formations. C'est surtout dans le troisième fragment que la tension entre /matérialité/ et /non-matérialité/ est la plus forte, c'est-à-dire que l'on y trouve les fréquences les plus élevées pour les deux sèmes.

De plus, dans les poèmes, plusieurs corps matériels sont visibles comme « Narcisse », « nymphes », « fontaine » et certaines entités plus ou moins immatérielles, mais dotées d'existence physique tels que le « reflet de Narcisse », le « ciel », etc. sont aussi visibles. Comme nous l'avons déjà dit, toutes ces occurrences visibles sont aussi porteuses de luminosité. Narcisse est « pâle » et les nymphes sont « claires », la chair est « lumineuse », etc.

Tout m'appelle et m'enchaîne à la chair lumineuse

(FN, v. 70)

Te voici, mon doux corps de lune et de rosée

(FN, v. 118)

Et puisque le nombre d'acteurs porteurs de /corporalité/ sont lumineux, tandis que l'ombre demeure passablement (sauf dans des notions spatiales comme "Antres", « Antres,

qui me rendez mon âme plus profonde » (FN, v. 103), "arbre" et "forêt"), il semble relever dans l'univers de Narcisse, d'une valorisation du visible contre une dévaluation qui empêche la vision. On note par exemple la présence de "songes" à plusieurs reprises. Il faut peut-être relier cette polarisation à la problématique de l'âme. Parce qu'on a une grande opposition entre "corps" et "âme" qui sont en relation avec "ombre" et "lumière".

Ainsi, nous avons quatre actants, Je (Narcisse), la fontaine, les nymphes, et nous avons aussi un dispositif plus complexe qui repose sur le clivage de l'actant sujet (Narcisse) en trois instances, c'est-à-dire le reflet, l'âme et le corps de Narcisse.

"Narcisse" regarde "son reflet" dans "la fontaine". Ce dernier est en même temps l'objet de toute connaissance et de tout amour, Narcisse voit son "corps", le moi visible :

Trouvez dans la fontaine un corps délicieux....

(FN, v. 84)

Et si Narcisse est "Je" et "Moi-même" (et ainsi nous avons une relation d'ipséité) :

*O Narcisse, ô Moi-même, ô Même qui m'accueilles
Par tes yeux dans mes yeux, délices de nos yeux*

(CN, scène II, vv. 17-18)

son reflet pourra être un "autre moi-même" qui évoque une relation d'altérité⁴³⁸. Son reflet le regarde aussi. Le regard de "son reflet" sur "Narcisse" est évoqué parfois par les songes :

Profondeur, profondeur, songes qui me voyez

(FN, v. 76)

Ainsi parfois nous avons une "relation d'ipséité " (Je/Moi-même) et parfois une "relation d'altérité " (Je/Reflet, et Reflet/Moi-même). Et à la fin, Narcisse est prémuni contre le geste fatal du baiser qui le briserait. C'est le facteur d'altérité qui est traité :

*Hélas ! corps misérable, il est temps de s'unir...
Penche-toi...Baise-toi. Tremble de tout ton être !
L'insaisissable amour que tu vins promettre
Passe, et dans un frisson, brise Narcisse, et fuit...*

(FN, vv. 317-320)

⁴³⁸ Cf. FONTANILLE, J. (1995a), p. 79.

Il faut ajouter que le regard de Narcisse est un regard réflexif qui est, selon J. Fontanille, « dysphorique »⁴³⁹ (parce qu'il relève du narcissisme) et qui traîne aussi la mort et la disparition.

Entre la mort et soi, quel regard est le sien !

(FN, v. 313)

Ce qui est important encore, c'est que, dans les poèmes concernant Narcisse, nous avons une collection de lexèmes qui ont des effets de sens passionnels comme : l'amour, l'enchantement, charmant, beau, beauté, amant brûlant, blanche amante, aimé, aimer, baiser, etc. Nous voyons que l'amour et l'attachement constituent le sème principal de ces lexèmes. Mais ce qui est remarquable, c'est que cet amour qui est déjà dissimulé :

*Et la lune perfide élève son miroir [...]
Jusque dans le repli de l'amour de soi-même*

(FN, vv. 38-41)

est lié à l'obscurité et l'ombre :

La nuit vient sur ma chair lui souffler que je l'aime

(FN, v. 43)

Tu vois du sombre amour s'y mêler la tourmente

(FN, v. 178)

Ce qui prouve que, pour le poète, cet amour est "dysphorique". Cette dysphoricité est évoquée par l'image du "monstre" qui évoque la "laideur" et quelque chose d'"effrayant" :

*Prenant à vos regards cette parfaite proie,
Du monstre de s'aimer faites-vous un captif ; [...]*

(FN, vv. 85-86)

Cet amour de soi-même rappelle ce que les critiques appellent le "narcissisme". Dans les poèmes, Valéry a exprimé ses raisons pour ce narcissisme, que lui-même l'évite. La première raison est la beauté du "moi" :

Le plus beau des mortels ne peut chérir que soi...

(FN, v. 241)

La seconde raison, c'est que ce "moi" concret, cette "forêt sensuelle" constitue notre seule réalité vivante, notre plus intime et immédiate certitude :

⁴³⁹ Cf. FONTANILLE, J. (1995a), p. 80.

[...] *Et qui donc peut aimer autre chose*
Que soi-même ?...
Toi seul, ô mon corps, mon cher corps,
Je t'aime, unique objet qui me défends mes morts !
(FN, vv. 279-282)

L'être aimé est "soi-même", ou pour mieux dire "moi-même" qui est attaché à son Ego. L'instance qui assure la superposition des états de choses et des états d'âme est le Narcisse lui-même, son corps, qui est immobile ou localisé en face d'un espace clos (la fontaine). Il ne voit pas le ciel (la non-communication avec l'élément naturel air), parce que ses yeux sont fermés au ciel (« *Alors les yeux fermés à l'éternel éther* », FN, v. 185).

Par contre Narcisse regarde dans l'eau. Nous avons donc un « regard transitif objectal », qui montre, selon J. Fontanille, le rapport entre le sujet et le monde, et par la suite ce monde (la fontaine) médiatise l'accès à soi-même. C'est-à-dire nous avons les schémas suivants :

[Je → Monde] ⁴⁴⁰	Regard transitif objectal
[Je → Monde → Le reflet]	La fontaine médiatise l'accès à son reflet
[Je → Son reflet]	Regard transitif subjectal
[Je → Mon cher Corps]	Regard réflexif, ou bien
[Je → Moi-même]	Regard narcissique ⁴⁴¹

Ainsi l'actant sujet (S₁) admire soi-même (O) - comme un objet de valeur - à travers l'actant fontaine (S₂). Ce dernier est un véritable médiateur qui oriente (S₁), mais non pas vers une instance axiologique par exemple vers un autre monde, mais vers soi-même. Et la fontaine (S₂) fascine aussi (S₁) :

Rêvez, rêvez de moi !... Sans vous, belles fontaines,
Ma beauté, ma douleur, me seraient incertaines.
(FN, vv. 17-18)

Souffrez ce beau reflet des désordres humains !
(FN, v. 28)

De plus, le sujet est en relation avec la lumière grâce à un regard réflexif, la lumière a valeur d'échange, par exemple "corps lumineux". Cet échange est présenté comme un développement et une généralisation des mouvements de lumière et les sèmes de /luminosité/

⁴⁴⁰ Voir aussi le troisième chapitre de la première partie.

⁴⁴¹ Cf. FONTANILLE, J. (1995a), p. 80.

et d'obscurité/ (absence de lumière) sont au sein de l'ensemble des figures, non seulement les figures du corps propre (ils sont lumineux), mais aussi les figures du monde intérieur (l'amour, obscur) qui se trouvent mises en circulation au sein d'un monde sémiotique rendu homogène par l'ombre et la lumière. Il est à signaler aussi que la lumière, facteur de connaissance et de tromperie, d'erreur et de vérité, peut très bien concrétiser l'opposition fondamentale entre l'original et son reflet. Ce qui crée le reflet de Narcisse, c'est la lumière. Par l'effet de la lumière, Narcisse voit son image et tombe amoureux de lui-même. C'est une illusion visuelle. Il est la proie de "duperies sensorielles". Et Valéry a dessiné cet amour (l'amour de soi-même) sur un fond figuratif dysphorique où apparaît l'aspect terminatif « la nuit » qui se glisse entre eux comme une lame qui coupe en deux un fruit (*Et que la nuit déjà nous divise, ô Narcisse, Et glisse entre nous deux le fer qui coupe un fruit ! FN*, vv. 129-130) puis la menace de la destruction (la mort), qui sont présents à la fin des trois poèmes concernant Narcisse. Par exemple, à la fin du *Cantate du Narcisse*, nous lisons :

*Et vous, Beau Corps, claire Idole de l'Onde,
Voici pour vous le dernier jour du monde
[...]
Ô Nuit tiède et profonde,
Un astre qui s'y mire est seul à trahir l'Onde.
Quel parfum trop subtil m'égare vers les bois ?
Il fait battre mon cœur ; il fait trembler ma voix...*
(CN, scène VII et dernière)

Mais il s'agit plutôt de la destruction du corps. Ce qui pourrait justifier aussi l'hypothèse que c'est l'âme du Narcisse qui regarde le corps du Narcisse, ce sont les deux instances d'un Moi :

[L'âme du Narcisse → Le corps du Narcisse]

C'est l'intéroceptif (l'âme ou l'esprit) qui engendre l'extéroceptif (le corps) par l'intermédiaire du proprioceptif (le monde/la fontaine). Et ainsi ce regard pourrait être un regard transitif subjectal. Et dans les « Fragments », avant de parler de la disparition du corps, Valéry montre une image obscure de l'âme par les vers :

*L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes
Elle se fait immense et ne rencontre rien ...*
(FN, vv. 311-312)

Ce projet de "final", que l'auteur esquisse en 1927, prévoit le développement de ce thème du Narcisse désincarné :

« La nuit dissipe le Narcisse. Il ne voit plus ses mains ni son image. Il n'est plus que ses forces et que sa pensée. Ce n'est point la mort, mais le symétrique de la mort, son reflet, car l'âme est présente, le corps absent. Alors, il est le sujet et la proie d'une tendresse désespérée. » (C. XII, p. 282)

Mais comment Narcisse peut-il connaître soi-même ? Comment l'âme connaît-elle son corps ? C'est par l'intermédiaire de la lumière. Ainsi, avec la manifestation de l'amour, la connaissance elle aussi, pourrait être en rapport avec la lumière.

- La lumière et la connaissance de soi

Nous avons vu que la fontaine est un endroit où Narcisse épie son reflet et où il se cherche soi-même. Et pour que l'image se forme et le double apparaisse, la complicité des éléments naturels, à savoir de l'eau et de la lumière, est nécessaire et l'image est tirée de la rencontre lumière-eau. Narcisse contemple son image et il lui attribue ses propres sentiments. Avant la nuit, le frôlement d'une feuille, d'une plume, d'un souffle ou d'une lèvre suffit à troubler le reflet et la contemplation. Narcisse s'abandonne à l'admiration de ce « délicieux démon désirable et glacé » (FN, v. 117), dont l'excès trouble le mouvement miroir d'eau et agite un instant le reflet :

Le bruit
Du souffle que j'enseigne à tes lèvres, mon double,
Sur la limpide lame a fait courir un trouble !...
(FN, vv. 133-135)

Ensuite, il s'approche jusqu'à toucher la surface de l'eau pour se livrer à une contemplation qui exclut tout autre perception.

Ne sont pourtant qu'une âme hésitante entre nous,
Entre ce front si pur et ma lourde mémoire...
Je suis si près de toi que je pourrais te boire,
O visage !... Ma soif est un esclave nu...
Jusqu'à ce temps charmant je m'étais inconnu,
Et je ne savais pas me chérir et me joindre !
(FN, vv. 137-142)

Et il connaît son image. Ainsi à côté du processus pragmatique de la lumière dans les figures de l'espace et dans l'élément naturel (eau), on peut reconstituer une "dimension cognitive" où la lumière est la manifestation de la connaissance.

En effet la lumière et ses sèmes cognitifs rencontrent le regard de Narcisse et ses différentes formes et fonctions. Et nous pensons que la réflexivité empêche la complexité du jeu, car l'une des grandes révélations de la réflexivité est que tout objet contemplé présente une surface et nous avons déjà dit que la surface est un espace qui capte bien particulièrement la luminosité. D'ailleurs, l'occurrence la plus fréquente pour évoquer l'eau est "sur l'onde", ce qui témoigne bien de son caractère superficiel. Le corps lui-même n'est qu'une "claire écorce" (« *Tendre ta forme fraîche, et cette claire écorce* », FN, v. 294). Narcisse est donc doté d'une lumière protectrice qui lui permet de connaître soi-même, il accueille toute la lumière.

Tout se passe comme si le sujet pouvait à la fois percevoir et concevoir. D'une part, il aperçoit les expériences de son propre corps ("mon corps tyrannique", "mon doux corps de lune", "ce corps si pur", "mon corps", "mon cher corps", "moi-même", etc.) et d'autre part, des phénomènes appartenant au monde extérieur ("nymphes", "fontaine", "ciel", etc.) ou provoqués par le monde extérieur ("la nuit", "le souffle", "pâle", etc.) et au monde de la pensée et de son psyché ("le songe", "le rêve", "secrets", "mystérieux", etc.). Ainsi Narcisse capture le monde ; et d'abord en tant qu'un sujet "voyant" et "sentant", il découvre son espace grâce à la lumière qui le plonge dans une évidence absolue, et ensuite comme un sujet "percevant" et "connaissant", il se découvre à travers le monde. Mais au moment de la fusion avec le monde, son reflet (son apparaître) disparaît. Il sait très bien qu'il doit tenir la distance avec le monde (l'eau) pour voir son image. Ce qui est confirmé par les vers :

*O mon corps, mon cher corps, temple qui me sépares
De ma divinité, je voudrais apaiser
Votre bouche... Et bientôt, je briserais, baiser,
Ce peu qui nous défend de l'extrême existence,
Cette tremblante, frêle, et pieuse distance
Entre moi-même et l'onde, et mon âme, et les dieux !...*

(FN, vv. 299-304)

Le sujet sentant et percevant se perd dans la sensation :

Adieu... Sens-tu frémir mille flottants adieux ?

(FN, v. 305)

De plus, à l'intérieur du monde visible (la fontaine), la sémiotique est assurée par la réunion d'un espace tensif habité par la lumière (surtout celle de la lune) et d'un sujet perceptif et énonciatif (le Narcisse) qui le déictise. L'une et l'autre introduisent un tiers actant (le reflet), filtre ou médiatrice, qui montre la conjonction directe entre le sujet sentant

(Narcisse), la lumière et la fontaine. Mais la lumière installée et stable interdit la vision dans l'eau et la connaissance, ou la rend intolérable. Ce que cherche le sujet, c'est une lumière faible. Il sait très bien qu'il a besoin d'un peu d'éclat pour pouvoir se voir :

*Là, d'un reste du jour, se forme un fiancé,
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste,
Délicieux démon désirable et glacé !*

*Te voici, mon doux corps de lune et de rosée,
[...]*

(FN, vv. 115-118)

La circulation lumineuse est donc établie par le "reste du jour" et par l'image de la "lune". C'est la pénombre. L'indice le plus clair de cette sensation de la configuration est la condition réflexive, principe de la pensée de Valéry. Et la dimension cognitive de la perception lumineuse repose sur ce partage intentionnel que suscite la réflexivité entre Narcisse et lumière et la fontaine.

Le travail du sens, ainsi que nous l'avons vu à partir de ces exemples présentés, montre l'univers animé des poèmes de Valéry. Il a créé une axiologie dynamisée par une sémantique. Les « Fragments du Narcisse », exemple frappant de cette exploitation, nous a offert, sur trois cent vingt vers, des données plates de la signification par des associations établies en un système figuratif. C'est la présence envahissante du monde extérieur qui se résume dans l'adoration vouée à la fontaine où tout devenait reflet. Ce poème montre très bien les disjonctions et les conjonctions des objets avec la lumière et l'ombre, il exprime aussi une isotopie de l'amour et de la connaissance, liée à la lumière.

Ainsi, dans le symbole du Narcisse, nous avons vu l'instrument de la réflexion physique, intellectuelle et esthétique de Valéry. C'est le point culminant de la vision, une typification de la vision de soi, une schématisation culturelle d'un usage et en somme une *praxis énonciative* qui montre une activité "perceptivo-énonciative", selon l'expression de J. Fontanille. Valéry, avec la vision, arrive à la connaissance du monde et la connaissance de soi. Le rapport entre la vision et la cognition est l'objet d'étude de notre troisième partie.

Troisième partie

De la vision à la cognition et au point de vue

I. Les trois dimensions de l'énonciation chez Valéry

Dans la deuxième partie, portant sur l'émergence de la figure de Narcisse et celle de différents "moi" chez Valéry, nous avons étudié le schéma de la quête du poète et nous avons dit que le programme narratif se condense en l'action, – c'est parce que Valéry se cherche comme un objet et veut se détruire –, en la passion, – c'est qu'il s'attache à soi-même, "soi" comme un sujet – et enfin en la cognition, – c'est "se connaître soi-même" comme un sujet. Nous voulons dire que cette connaissance, résultat de la vision, détermine le point de vue de

l'auteur avec lequel il regarde de nouveau le monde, et il en résulte que les notions d'idéologie, de vision du monde et de point de vue sont étroitement liées. Lui-même, il est conscient de ce point de vue et il va dans ce sens jusqu'à donner une théorie du point de vue. En effet, si l'on file la métaphore visuelle du point de vue chez Valéry, ce dernier apparaît autant comme un "voir" (ou un "percevoir") ou un "savoir" que comme un "faire voir" et/ou un "faire savoir". Ce "faire" concerne bien évidemment la construction dirigée des interprétations sur la base des signes fournis par le texte.

Dans le présent chapitre de cette troisième partie, nous voulons examiner en détail la classification « action, passion, cognition », qui est chez notre auteur en tant qu'instance d'énonciation pour qui le premier acte, c'est la vision. En effet, "voir" et la "vision", qui figurent parmi les champs de la perception auxquels se limite notre réflexion, est comme nous l'avons vu, indissociable d'un univers sémantisé, modalisé et valorisé, autrement dit, doté du sens pour Valéry. Une telle affirmation ne va pas sans soulever un certain nombre de questions. Comme par exemple, quel rapport y-t-il entre le voir et le sens ?

Selon les sémioticiens, le sens se reflète lors de la *sémiosis*, et d'abord en représentation conceptuelle individuelle. D'après Peirce, lors de la *sémiosis*, un objet dynamique (physique) se reflète en un objet immédiat (l'image idéale de l'objet dans la conscience du locuteur). Ensuite, cet objet immédiat se reflète en un interprétant (concept admettant diverses interprétations communicatives). Cet interprétant se reflète en un représentant conceptuel individuel qui, à son tour, se reflète en un signe matériel (physique)⁴⁴². L'outil principal de la *sémiosis* est le signe grâce auquel la *sémiosis* se réalise. Autrement dit le signe se réalise dans *l'acte de sémiotique*. Mais en général, « la relation entre [les] deux plans [du langage (expression et contenu)] qui se présupposent réciproquement constitue précisément la *semiosis* »⁴⁴³. Ainsi, toute *sémiosis* repose sur l'isomorphisme entre un plan de l'expression et un plan du contenu. Et en sémiotique, le monde perçu, figurativisé, est en effet présenté comme un ensemble organisé et structuré de qualités sensibles, de valeurs, le fruit de la *sémiosis*.

En outre, Valéry fait partie d'écrivains qui ont essayé d'étudier les caractéristiques fondamentales de la langue et du langage. Nous savons que la langue est un système de communication et comme tout système, elle se sert de signes. Autrement dit la communication ne peut avoir lieu qu'à travers les signes. Le signe renvoie toujours à autre chose, il est porteur de signification. Chez Peirce, les signes sont de trois types différents :

⁴⁴² PEIRCE, Charles Sanders (1983), *Studies in logic*, pp. 32-33.

⁴⁴³ BERTRAND, D. (2000), p. 103.

« indexical, iconique ou symbolique. Les signes indexicaux ou indices pointent vers les éléments qu'ils remplacent, les signes iconiques ou icônes en donnent une image et les signes symboliques ou symboles quant à eux sont basés sur une relation purement conventionnelle entre la forme du signe et sa signification »⁴⁴⁴. Tous ces signes reposent sur des principes cognitifs qui permettent à l'homme de structurer son univers et ses expériences. Mais l'univers mental n'est pas limité à ce qui apparaît au travers des signes linguistiques : les concepts exprimés. « [Wilhelm von Humboldt] voit les langues comme des principes ou des grilles recouvrant la réalité extralinguistique, de sorte que chaque langue reflète sa propre vision du monde »⁴⁴⁵. La relation entre langue et culture a toujours fasciné les philosophes, les poètes et les linguistes. Le romantisme allemand a développé l'idée qu'à chaque langue correspond une vision du monde (Weltansicht) qui lui est propre. Elle a donné « lieu à la formulation de l'hypothèse de la *relativité linguistique* »⁴⁴⁶. Ainsi selon cette hypothèse, la perception et la pensée des locuteurs sont influencées par les catégories conceptuelles mises en œuvre dans les structures les plus courantes de leur langue. Mais la langue n'est pas simplement un système de communication, elle reflète aussi la perception du monde ayant cours dans une communauté culturelle donnée. Il est clair que la langue n'est pas inscrite dans les dictionnaires mais dans la tête de ceux qui la parlent. Dès lors, pour bien en comprendre la nature, il convient de se pencher sur l'univers conceptuel à partir duquel les signes ont été formés.

Pour Valéry qui étudie le fonctionnement de l'esprit, le langage constitue un objet d'investigation de première importance. L'espèce humaine est en effet la seule à disposer cette "faculté supérieure" particulièrement complexe. Il interroge l'ensemble des connaissances spécifiques que maîtrise l'esprit humain au travers de la faculté de langage et se demande comment ces connaissances sont organisées pour pouvoir être acquises et mises en œuvre dans l'activité de langage. La conception du langage est représentationnelle, le langage est caractérisé comme instrument d'expression de la pensée, permettant la transmission d'informations à propos du monde. Et il montre comment il utilise les connaissances pour comprendre le monde.

En restant dans le cadre purement symbolique, on peut souligner « l'importance de la notion de réflexivité (la capacité pour un système de raisonner sur son propre comportement) pour la compréhension du langage. Là aussi, d'un point de vue psychologique, on retrouve des analogies entre les modèles multi-agents réflexifs et des notions très élémentaires liées à

⁴⁴⁴ DELBECQUE, Nicole (2002), *La linguistique cognitive, Comprendre comment fonctionne le langage*, p. 40.

⁴⁴⁵ DELBECQUE, N. (2002), p. 162.

⁴⁴⁶ DELBECQUE, N. (2002), p. 183.

la conscience humaine »⁴⁴⁷. Pour Valéry, la conscience est d'une importance particulière. Il affirme : « *"L'esprit" est de la nature d'un "acte". La conscience est la possibilité des actes – et aussi la hiérarchie ou les indépendances des actes* » (1906-1907, C. IV, p. 128 [C. I, p. 911]). Et il note dans un autre *Cahier* : « *Le présent est la liaison de la sensation corporelle avec la perception des choses environnantes et avec celle de la production psychique. Il est donc perception d'un accord C E M et des liaisons entre ces constituants. La conscience exige ces trois termes.* » (1938, C. XXI, p. 610 [C. I, p. 1141])

Ainsi, il lie la conscience à son "Système C. E. M. ". En outre, les constituants conceptuels d'un univers de réflexion sont très tôt voué à une double tâche : connaître-comprendre et savoir-pouvoir-faire. Le "Moi", le "Moi-même", le "Moi-autre", l'"esprit", le "corps", l'"âme", la "perception", la "sensation", la "conscience" : autant de "choses humaines" également soumises à une analyse rigoureuse et récurrente qui se veut avant tout recherche de la connaissance. Que ce travail se fasse principalement dans les *Cahiers* et qu'il y occupe une place majeure proportionnée à l'ampleur et à l'ambition de son projet, cela ne surprend pas. Et les *Cahiers* retiennent bien sur leurs feuillets parcourus de traces, la vie de cette ambition vécue dans l'écriture. « La rigueur et la lucidité avec lesquelles Valéry poursuit son projet de recherche et d'analyse du "Tout" le conduisent paradoxalement à considérer le fragmentaire (« mes écritures ») comme la démarche la plus authentique de l'esprit et le véhicule le plus apte à représenter la vie de la pensée »⁴⁴⁸.

Chez Valéry, la sémiologie du monde naturel est en partie assurée par la vision, la vision du monde et la vision de soi-même. Cette vision est en acte et est modalisée par l'attention du sujet. En effet, Valéry, en tant qu'un sujet d'énonciation, prend en charge et actualise des effets de sens compatibles avec l'objet de la perception (vision) en cours et il met son existence au monde par observation. Car selon J. Fontanille, premièrement « par la visée, le sujet de la perception [la vision chez Valéry] se constitue et constitue le monde visé comme présence et co-présence, et il ouvre son champ de présence de manière à ce qu'il soit traversé par le devenir. [Deuxièmement] par la saisie, le sujet de la perception se constitue en outre comme observateur, et ferme le champ de présence pour mesurer, évaluer, ou simplement connaître le devenir. Dès lors, ce qui n'était que présence et co-présence sera traité par l'observateur comme "existence". C'est en ce sens qu'on peut parler, comme le fait Greimas, des conditions de la saisie du sens. D'un point de vue génératif, la saisie présuppose la visée,

⁴⁴⁷ FUCHS, Catherine (sous la dir.) (2004), *La linguistique cognitive*, p. 220.

⁴⁴⁸ KAO, Shuhsi (1995), « L'écriture informelle dans les Cahiers », p. 93.

mais le sujet de la saisie renonce à la visée : les deux actes entrent, de ce fait même, en corrélation et en concurrence à la fois »⁴⁴⁹.

Ce qui retient notre attention, c'est cette actualisation du sens, le sens en train de se construire, l'acte même de l'énonciation. Cet acte perceptif et visuel apparaît comme une dynamique, en devenir, produit qu'il est, par un sujet d'énonciation en train de s'actualiser.

C'est pourquoi, la vision constitue pour lui une sémiotique, en ce sens qu'elle est le lieu de rencontre entre les figures extéroceptives du plan de l'expression (le monde naturel) et les figures intéroceptives du plan du contenu (le monde intérieur). Le plan de l'expression est en relation de présupposition réciproque avec le plan du contenu, et leur réunion « lors de l'acte de langage, correspond à la sémiotique »⁴⁵⁰. Nous savons que deux éléments sont en relation de présupposition lorsque la présence de l'un (le présupposé) conditionne la présence de l'autre (le présupposant). Au niveau de la vision, cela supposerait que toute figure visuelle met en forme une figure cognitive qui la conditionne. En fait, avec l'ancrage du sens dans la vision, cette relation de présupposition devient insuffisante à rendre compte du rapport du sujet au monde. Tous les courants sémiotiques, souligne J. Fontanille, s'interrogent sur la manière dont la saisie sensible transforme le monde en monde signifiant : « Pour ce qui est de la sémiotique elle-même, elle ne peut plus à cet égard se contenter de construire le signe grâce à une relation de présupposition réciproque entre le signifiant et le signifié, ou même entre un plan de l'expression et un plan du contenu »⁴⁵¹.

En effet, envisager le sens à partir de la vision chez Valéry par exemple, c'est aussi envisager une relation signifiante, une fonction. C'est envisager le sens comme intentionnalité, comme vie, comme manière d'être. Et à partir du moment où les formes de vie, l'émotion, la passion, etc. sont prises en compte comme facteur de signification, la question d'un rapport de force entre le plan de l'expression et le plan du contenu s'impose ; ce rapport est, pour Valéry, la fonction de la mémoire dont nous allons parler dans les sections suivantes.

De plus, selon J. Fontanille, la sémiotique joue toujours sur les dimensions de l'énoncé. En effet l'énoncé, comme objet de valeur comporte au moins trois dimensions : une dimension pragmatique ou pratique, l'énoncé étant un produit concret, transmissible, "appropriable" ; une dimension cognitive, l'énoncé véhiculant et manipulant les savoirs et enfin une dimension thymique ou passionnelle, l'énoncé étant un objet affectif. Et il affirme que les trois dimensions (pragmatique, thymique et cognitive) ont « cours aussi bien dans

⁴⁴⁹ FONTANILLE, J. (1995c), *Le Devenir*, p. 8.

⁴⁵⁰ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), p. 140.

⁴⁵¹ FONTANILLE, J. (1995b), « La base perceptive de la sémiotique », p. 1.

l'ordre de l'énoncé que dans celui de l'énonciation »⁴⁵². Mais qu'est-ce que c'est que l'énonciation ?

Comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie, l'énonciation est considérée comme une instance sémiotique logiquement présupposée de l'énoncé et dont les traces sont repérables dans les discours réalisés. Tout énoncé est donc le résultat de la combinaison de l'énoncé énoncé (ou narré) et de l'énonciation énoncée (ou façon de présenter ce narré)⁴⁵³. En amont de cet énoncé, et à son origine, existe donc un énonciateur n'apparaissant jamais en tant que tel dans l'énoncé. Par exemple quand Valéry dit : « Je pense », cet énoncé présuppose un (je dis que) et si l'on intègre (ce je dis que) à l'énoncé, à savoir « Je dis que je pense », alors il faut présupposer un (je dis que) virtuel qui n'est pas assimilable au (je dis que) réalisé. Cet énonciateur que les théoriciens appellent "second" ou "fictif" ou "réalisé", est un simulacre d'énonciation qui n'a pas à être confondu avec l'énonciateur "premier" (celui que Ducrot nomme le "sujet parlant"), même s'il tend à paraître vrai : c'est le cas des *Cahiers* de Valéry, textes énonciatifs où les marques de l'énonciation sont surabondantes.

Et nous l'avons dit plus haut, selon Fontanille, l'énonciation elle-même relève de ces trois dimensions, qui sont réalisées dans les énoncés par des opérations de débrayages pragmatique, cognitif et thymique. Pour montrer comment le sujet *assume la signification*, Fontanille montre qu'au-delà du traitement du savoir, c'est la sémiosis qui est en jeu et le sujet a une appropriation individuelle de la langue et des structures sémio-narratives avec une particularisation subjective et la projection d'un observateur qui est lui-même. La subjectivité ne peut pas être limitée à sa dimension cognitive, mais « la dimension *pratique* (ou "pragmatique") et la dimension *passionnelle* (ou "thymique") de l'énonciation participent aussi à l'assomption de la signification »⁴⁵⁴. L'arc sémiotique se dessine entre les états de choses et les états d'âme, et la problématique de l'énonciation se focalise aussi sur les conditions de la perception et en particulier sur le corps propre, comme nous l'avons vu, où s'articulent, dans la proprioceptivité, les deux dimensions de l'extéroceptivité et de l'intéroceptivité. Ce qui est affirmé par Valéry tenant compte de son système "Corps, Esprit, Monde".

1. La dimension pragmatique

⁴⁵² FONTANILLE, J. (1987), p. 19.

⁴⁵³ Cf. COURTÈS, J. (1991), pp. 246-247.

⁴⁵⁴ FONTANILLE, J. (1989), p. 7.

L'action « (dimension pragmatique) a sa propre logique ; c'est celle des transformations »⁴⁵⁵. La rationalité propre à l'action est celle de faire un programme, dans le mouvement même du discours, à savoir que l'action semble obéir à un programme, qui vise un certain but. L'idée de base d'action dans l'énonciation, pourrait être le programme narratif, qui correspond à une transformation et pour saisir cette transformation, il faut confronter la situation finale à la situation initiale. Dans la deuxième partie de notre travail de recherche, nous avons parlé d'un programme narratif, plutôt disjonctif, chez Valéry. Ce programme montre une idée de transformation. Comme nous avons déjà dit, Valéry note dans son *Cahier* :

« *Je cherchais à me posséder. Et voilà mon mythe – à me posséder... pour me détruire* » (C. XXIII, p. 289).

La situation initiale « chercher » est complexe et elle met en évidence un *manque*. Il part à la recherche de soi-même. Cette situation affiche aussi les motivations de l'actant sujet qui croit avoir besoin d'un objet qui est lui-même. Chercher et se chercher commencent par l'acte de voir et se voir, un acte très important pour lui. Voir est une énonciation en acte qui détermine la présence de notre sujet, cet acte va affecter son champ de présence. En d'autres termes, avant de comprendre ou d'interpréter l'acte comme transformation, le sujet, ici Valéry, perçoit une modification du flux de ses sensations et de ses impressions, bref, une modulation de sa présence. C'est ce que Valéry affirme lui-même :

« *À partir d'une impression, impulsion ou excitation nouvelle, extérieure ou non –, je me modifie jusqu'à ce que je me reconnaisse ou me retrouve ; ou que je repense tel ordre d'idées – familier, infiniment méditable et reméditable ; qui est à la fois une méthode, un domaine, un art, un modèle, un problème, une attitude, un désir, un projet ou commencement, une promesse – une manière de voir, une phase enfin où l'on entre et à laquelle on se confond, – qui est moi, – jusqu'au point où l'on détache tous les deux – l'un devenant, redevenant idée ; l'autre homme, et qui regarde encore cette idée mais comme le dos d'un livre – comme passée à un langage. L'idée est ce qui tour à tour considère et est considérée. Manière de voir et puis chose vue.* » (1910, C. IV, pp. 646-648 [C. I, p. 56])

Et depuis la situation finale, à savoir "se détruire", il pourra apprécier le changement accompli. C'est la passion qui lui dicte une conduite pour arriver d'abord à la connaissance de soi et puis à la situation finale, c'est-à-dire la destruction de ce qu'il n'aime pas en lui-même, ou plutôt son moi égoïste, c'est un « *moi qui dévore mon moi et je méprise mes opinions* » (C. I, p. 105). L'instance de discours est "Je" et c'est à partir du "Je" que tout s'organise.

⁴⁵⁵ FONTANILLE, J. (1998), p. 183.

Ainsi, comme nous l'avons déjà vu, le programme narratif chez Valéry, c'est le dynamisme du système moi. Valéry se cherche pour se posséder et pour construire une identité. Autrement dit, dans ses œuvres, nous sommes témoin d'une "identité en construction". Mais, comme le note J. Fontanille, « le sujet concerné ne peut attendre la fin de son parcours (à la limite, la fin de sa vie !) pour assumer son identité : il doit le faire en mouvement, alors que son identité est en devenir, alors même qu'il est, à chaque moment, en train de devenir autre ; on parlera alors de quête d'identité, d'identité visée, voire de projet de vie »⁴⁵⁶. Comme dit Valéry et nous l'avons remarqué plusieurs fois : « *Le moi n'est pas un. [...] Mais à chaque instant il n'y a qu'un, et plus ou moins net* » (C. III, p. 90 [C. 2, p. 279]). Ou encore : « *À chaque instant Ce qui – n'est pas EST, sous le nom de MOI. Le Moi, effet identique des sensations et perceptions diverses quelles [qu'] elles soient* » (C. VIII, p. 531 [C. 2, p. 300]).

Dans les *Cahiers*, il essaie d'analyser l'unité complexe de son "moi" et les valeurs du "Moi" dans les opérations de la sémiotique du langage intérieur. Et par la suite, le discours de Valéry cherche à nous imposer une logique de transformation, et plus généralement, la rationalité de son action qui est "se chercher" et "se construire". Dans cette perspective, le statut du sujet change, puisqu'il n'est pas seulement le support de différentes instances exprimées en divers moi comme moi¹, moi², moi³, ..., moiⁿ, à partir d'un schéma narratif, mais aussi il est le vecteur d'une identité en construction, qui se nourrit du changement même. C'est la quête de son identité. Et c'est, directement ou indirectement, l'identité de l'instance du discours, énonciateur et énonciataire confondus, qui se joue alors.

Par exemple, s'il passe de "je suis" à "je pense", son programme consiste à changer de "Je". Il s'agit de deux types d'espaces signifiants, l'un logique, celui des "opérations de l'esprit" et l'autre topologique, accueillant l'expérience sensible. Les premiers commentaires du signe "Je", se situent autour de 1902-1903, comme par exemple ce passage d'un des *Cahiers* : « *L'unité inconnue du moi est reflétée dans le langage par ce Je. Ce Je [...] entre dans une foule de combinaisons où il est rangé, comme un objet quelconque. Mais il y a tout un groupe de combinaisons où ce Je seul peut jouer un certain rôle* » (C. V, p. 381).

Ainsi, mot comme les autres, "rangé" parmi les éléments du système, le pronom s'en distingue néanmoins par une capacité qui lui est exclusivement réservée, celle de jouer un certain rôle que l'auteur ne spécifie pas dans cette note ; il met seulement en évidence le fait que "Je" possède une fonction de plus que les autres signes du langage. C'est un concept qui,

⁴⁵⁶ FONTANILLE, J. (1999), p. 11.

par sa généralité, est capable de subsumer d'innombrables variations, un "monstre", constate l'auteur :

*« Le sens vrai du je ou moi est bien simple à retrouver.
Je ou moi, c'est un signe-irrationnel.
Donc appris – [...] –
Donc le sens cherché résultant de n déterminations indépendantes, subir, agir, penser, faire, etc., on se donne un monstre capable de ces modifications –
Le je est à chaque instant la modification du personnage en tant qu'il sait parler et en parler – Le moi est donc relatif au langage, – singularité d'un phénomène qui s'exprime lui-même – Union de la faculté invariable de parler et du contenu variable de la parole. » (C. VII, p. 21)*

Chaque emploi du pronom renvoie donc à une expérience particulière ("subir", "agir", "penser", etc.) du sujet et à une propriété constante : « en tant qu'il sait parler et en parler ». Pour Valéry, parler à la première personne revient à s'objectiver dans le discours, c'est-à-dire y figurer à titre d'acteur ou de personnage. Et par la « *singularité [du] phénomène qui s'exprime lui-même* », la fonction de "spectateur" et celle d'"acteur" renvoient au même individu le "parleur" : « *En réalité une phrase est toujours signée. Moi spectateur ou acteur* » (C. III, pp. 504-505).

Ainsi, avec l'introduction de la notion du moi "origine", Valéry a opté pour l'hypothèse selon laquelle « toute énonciation peut être précédée par ces mots : Je dis que » ; c'est à partir de ce Je initial (le parleur) que le "spectateur" et l'"acteur" peuvent se constituer. Le "spectateur" ou encore l'auditeur, expression favorite de Valéry pour désigner l'autre du dialogue, et l'"acteur", objet du discours, est un Je objectivé, une « *figure sur le théâtre* » dit-il, une troisième personne, un Soi. Ces trois pôles (parleur-auditeur-objet) sont constitutifs de tout discours, à commencer par le dialogue intérieur. Par exemple l'énoncé, « *Je ferai ceci* » s'analyse en « *Je¹ me² dis [Je³ ferai ceci]* » remarque Valéry dans un cahier (C. XXIV, p. 142), à travers les dessins pour chacun, la nécessité de trois signes distincts "Je¹" ("bouche") pour le locuteur, "me²" ("oreille") pour l'interlocuteur et "Je³" pour l'instance projetée. C'est-à-dire que la personne qui parle est déjà autre que moi et que je suis devenu autre qu'elle, par cela que cette « personne qui parle » m'engendre « personne qui entend » et il continue : « *1°. Les 3 Je sont finalement le Même mais finalement seulement. 2° Ils entrent dans des combinaisons contradictoires. Enfin le seul terme complet est le JE₃ - Je veux dire le seul Je que nous puissions nous représenter – nous définir – et qui a place dans le monde extérieur, qui a une image.* » (C. XXIV, pp. 142-143).

Ainsi Valéry pose les repères du cadre énonciatif du discours, à partir du "Je", pivot central et de la visée réglant le rapport des personnes verbales. Et il aborde la nature du pronom en tant que déictique. Cette fonction spécifique est évoquée dans les premières définitions. Le pronom peut jouer « *un certain rôle* » selon le passage que nous avons cité plus haut (C. V, p. 381) pour être abordé plus tard avec assurance : Je est l'un des signes, écrit Valéry, parmi ceux qui permettent au langage de « *se référer explicitement à un certain phénomène – l'homme* » (Mss VII, f. 7)⁴⁵⁷ : « *Moi est le nom de <celui> ce qui parle- et dans ses emplois, signifie avant tout la coexistence de l'expression et de l'impression – une sorte de synthèse de fonctions* » (1906, C. Int. VIII, p. 121). Par ce signe sont mis en présence, dans le même système, la "chose", c'est-à-dire l'être même, l'homme et l'expression linguistique : « *Toute proposition implique la parole et la connaissance – c' [est]-à-d [ire] un témoin parleur et articulé. Le je ou moi indique que le témoin est aussi un élément de la proposition. L'expression et la chose exprimée sont dans un même système* » (1905, C. Int. VIII, p. 41).

L'existence d'un « *témoin parleur* » dans la théorie des *Cahiers* révèle déjà clairement qu'il y a une fonction du "je" de caractère assez impersonnel : « *Moi. Sous le Je, il y a un On.* » (C. XVIII, p. 271). Celui qui parle, parle à celui que sa parole crée. Le récepteur, – même s'il est le moi-même –, est toujours demandé.

Récapitulons que "Je", en tant qu'un signe "irrationnel" est associé par une règle générale à un sens constant : « *nom de celui qui parle, dans son propre discours* » (Mss VII, f. 7) ; en outre, il marque la relation de "présence" dans son énonciation (le discours exige que soient, en présence, écrit Valéry, le parleur et l'objet du discours, de "coexistence" entre "l'impression et l'expression").

Ce moi en tant qu'instance d'énonciation pragmatique, prouve sa présence et son existence au monde et il peut posséder une dimension passionnelle.

2. La dimension passionnelle ou thymique

Nous avons déjà dit que le "Moi", érigé en instance suprême du sens, commande le filtre essentiel de l'univers clos du discours valéryen. Ce "Moi", sujet sensible et passionnel, que Valéry considère parfois comme le sujet passif, éprouvant l'amour, le plaisir, la douleur, etc., autant d'effets de sens qui sont de l'ordre du "pâtir". En effet, le "Moi" de Valéry aspire à

⁴⁵⁷ VALÉRY, P. (1911), « Analyse du langage », manuscrits en microfilm.

découvrir l'aventure humaine, parmi laquelle les sentiments, au-delà de tout ce qui est accidentel.

Il est clair que l'apparition du "Je" et du "Moi" montrent des instances qui prouvent bien l'embrayage personnel chez notre auteur, même si ce "moi" devient pluriel, spécialement dans les *Cahiers* comme nous l'avons montré dans la deuxième partie, car la pluralisation de l'instance embrayée montre que l'embrayage est arrêté à mi-chemin. Et lorsque nous assistons à des textes embrayés, nous avons affaire à une organisation subjective de l'énonciation. C'est une sorte de "*modalisation énonciative*" et selon les sémioticiens, parmi les modalités énonciatives, il y a aussi des modalisations affectives qui manifestent les états d'âme du sujet. Il est évident que les états d'âme du sujet de l'énonciation sont présents sous la forme d'un lexique de l'affectivité. Chez Valéry par exemple, le sujet thymique est repérable dans la figure de "Narcisse". Ce lexique est un signe qui résulte de l'usage et qui est comme tous les mots, dépositaires d'une histoire et d'une culture. Et nous avons vu dans la deuxième partie de notre travail que l'emploi du "Narcisse" chez Valéry, relève d'une *praxis énonciative*.

J. Fontanille considère « l'univers affectif comme un langage »⁴⁵⁸ et si la passion est un langage, elle doit obéir à une logique et à une rationalité. La logique de la passion « repose sur des modulations continues de l'intensité sémantique, en relation avec la quantité (que ce soit la quantité actantielle ou l'étendue spatio-temporelle). La passion transforme, certes, tout comme l'action, mais la rationalité qui la dirige est celle des transformations tensives – transformations des tensions propres à l'*intensité* et à l'"*extensité*" »⁴⁵⁹. Ainsi la passion obéit à des schémas tensifs. Et il n'est pas suffisant de parler le lexique de la passion dans le discours. Il faut chercher la rationalité de la passion, qui permet de la reconnaître quand elle se fait sentir.

Nous avons montré que chez Valéry, le nom de la passion, par exemple "Narcisse", contient tout un programme. Par son pouvoir de condensation de l'ensemble des rôles et des étapes d'une passion, il représente un usage codifié que les actants n'ont plus à inventer, et qui peut, dès qu'il est invoqué, se déployer en un parcours affectif. Et dans le célèbre énoncé « Je cherche à me posséder » (nous citons cet énoncé car « un énoncé ne peut exister sans affecter en quelque façon son énonciateur, soit en énonçant, soit par le fait d'avoir énoncé »⁴⁶⁰), le sujet passionnel est repérable dans un "Je" qui est régi en sujet pragmatique « me posséder ». Cela parce que notre instance d'énonciation est un faire thymique qui devient aussi pragmatique et qui cherche à se posséder. Et enfin il est pris en charge par le

⁴⁵⁸ FONTANILLE, J. (1999), p. 64.

⁴⁵⁹ FONTANILLE, J. (1998), p. 200.

⁴⁶⁰ BORDRON, J.-F. (2002), p. 640.

faire cognitif de l'observateur qui est lui-même. Nous avons des énoncés complexes de conjonction et de disjonction. Mais, la passion en discours est aussi l'effet de déterminations modales et tensives. Pour Fontanille, « dans la perspective du discours en acte, les passions conjuguent le sensible (visée, intensité) et l'intelligible (la saisie) du côté du sensible, ce sont des codes somatiques et figuratifs, du côté de l'intelligible, les codes modaux, perspectives et rythmiques »⁴⁶¹. Le régime de la passion partage avec celui de l'action, le même type de modalités.

De plus, « quand il s'agit du sujet, [comme c'est le cas de Valéry], c'est son identité qui est en cause. Chaque identité étant composée de plusieurs rôles ou attitudes, chaque rôle ou attitude pouvant lui-même être composé de plusieurs constituants, notamment de plusieurs modalités, la cohérence de cet ensemble peut être difficile à tenir »⁴⁶². La question de l'identité de Valéry, est posée en terme de dédoublement ou pour mieux dire de la pluralité du sujet ; cette pluralité est ressentie comme une incapacité à assumer une position unique, et il essaie de trouver une seule référence en un seul moi, c'est-à-dire en une instance du discours ; cette référence à la fin de sa vie devient son "moi pur". Le rapport à soi-même devient donc une condition de la prise de position énonciative, en même temps de la reconnaissance de l'identité. Les constituants modaux de l'identité sont aussi invoqués par des verbes modaux comme /pouvoir faire/ « *Je puis être infiniment autre* » (C. III, p. 740), /savoir faire/ « *Je sais ce que l'on souffre de n'être que soi. Un jour que je n'en pouvais plus, j'ai pris la décision de m'accepter tel quel – J'avais vingt ans. J'ai résolu et tenu de mesurer mes pouvoirs dans le silence et de me borner à cet exercice secret ...* » (C. XII, p. 392 [C. I, p. 111]), etc. La reconnaissance invoque la mémoire. Car le sujet qui se souvient ne pourra pas prétendre à la situation d'un être stable, il change continuellement et se soustrait à toute définition statique : « *Ce n'est pas le même être qui se souvient –*⁴⁶³ *mais un nouveau chemin pour un nouvel être* » (C. IV, p. 329 [C. I, p. 1221]). Nous voyons que la pluralité des fonctions est exercée aussi par la "Mémoire", qui s'interprète comme l'expression corrélée d'un concept de pluralité de l'Homme. « *Plus d'un ne comprend pas que l'on soit plusieurs. Mais je pense que d'être plusieurs c'est l'essence de l'homme* » (C. X, p. 709 [C. 2, p. 1405]). Et Valéry conçoit la "Mémoire" comme la forme même du développement continu. Elle est pensée en éternel devenir : « *La mémoire est la forme du changement progressif, relatif, – additif de l'être. Elle donne une forme de plus en plus précise à l'état mental* » (C. III, p. 265 [C. I, p. 1212]). C'est

⁴⁶¹ FONTANILLE, J. (1999), p. 226.

⁴⁶² FONTANILLE, J. (1999), p. 219.

⁴⁶³ Les tirets sont dans le texte.

ainsi que selon Valéry, la "Mémoire" ne cesse d'évoluer. Et chez lui, nous sommes ramenés au problème de l'identité du sujet individuel lié à sa mémoire :

« Je suis moi-même à chaque instant un énorme fait de mémoire, le plus général qui soit possible ; il me souvient d'être, et d'être moi ; et je me reperds et je me retrouve le même, quoique je ne le sois pas, mais un autre. Sans ce souvenir inexact, pas de moi. – Toutes les fois qu'il y a souvenir, il y a illusion de conservation d'un soi » (C. VII, p. 513 [C. I, p. 1230]).

Dans cette citation, il montre que la "Mémoire" soutient l'intégration, fragile et passagère, des moi dans un tout fonctionnel. Selon C. Vogel : « condition d'exercice de la vie en général, chargée d'empêcher que le vécu ne se morcelle en d'innombrables moments discontinus, ne se désagrège, la "Mémoire" instaure des liens signifiants entre les sensations et les expériences somatiques, perceptives, cognitives – aussi éphémères et discrètes qu'elles soient ; elle permet de les constituer en une structure apte à répondre de la possibilité de réactualiser l'impression proprioceptive, la permanence du même : "le fait capital de mémoire est de retrouver au réveil, de retrouver son corps et soi" (XII, 794 ; 1/1243) »⁴⁶⁴.

En effet, la "Mémoire" informe la façon dont l'homme se révèle être plusieurs. Et *Ego* se perçoit à la fois comme un lieu de manifestations variables, fugitives et – grâce à la "Mémoire" garante de la constitution en un réseau des nombreuses instances subjectives, comme une entité qui se maintient sans discontinuer. C'est ainsi que le concept de la pluralité est un concept dynamique parce que c'est la "Mémoire" qui engage la question de l'identité :

*« Tout ce qui est, est doué d'une propriété essentielle qui est – la mémoire – (ou plutôt le être sujet de la mémoire).
La mémoire est la propriété de l'identité – la notion de l'identique. Toutes les fois que l'une de ces notions intervient on peut y substituer l'autre.
Mais l'identique est une sorte d'illusion – en ce sens qu'il est toujours postulé – au lieu que mémoire – avec son air psychologique suscite la défiance qu'il faut en avoir » (C. I, p. 701).*

Ainsi la "Mémoire", sujette à un changement progressif, se modifie et gagne une organisation interne et elle assure la continuité du travail mental en multipliant le nombre des relations syntagmatiques, paradigmatiques et hiérarchiques.

De plus, nous avons vu que la seule identité modale qui ait sens pour Valéry est de type épistémique. Il s'agit d'un actant "Moi" et la perception de son identité est en grande partie proprioceptive, parce que c'est plutôt par sa mémoire qu'il se sent "plural" et aussi intéroceptive car c'est par sa conscience qu'il se voit et qu'il se connaît. Et cela résulte de la

⁴⁶⁴ VOGEL, C. (1997), p. 75.

croissance en son propre dédoublement corporel. D'une certaine manière, la dialectique du Moi (instance de référence) et du Soi (instance en devenir dans le discours), à laquelle doit faire face toute énonciation, devient chez Valéry une problématique. Cette dialectique, selon Fontanille, « compromet l'homogénéité de l'actant, et ne peut se résoudre que par la manifestation d'un ou plusieurs passions »⁴⁶⁵. Valéry éprouve l'amour de soi, (plus spécialement par la figure de Narcisse), l'amour de l'autre, le plaisir, la douleur, l'inquiétude et des positions contradictoires dans son écriture sous forme de diverses instances énonçantes. Déjà le conflit entre les instances peut montrer la marque d'une certaine passion. Pour surmonter ce conflit, il a besoin d'un certain savoir pour pouvoir juger une instance, et par là de passer d'une instance à l'autre. C'est ainsi que la dimension passionnelle se dessine autour de la quête de soi mais aussi de la quête du savoir qui est inscrite dans un système axiologique de la connaissance de soi.

3. La dimension cognitive

Valéry est l'une des rares personnes qui veut concevoir "soi" comme un élément dynamique des processus cognitifs de l'individu. Il veut comprendre sa personnalité. Il aborde le concept de soi, comme objet de connaissance. Autrement dit, il considère l'être humain comme un organisme vivant actif. Il croit au développement de la connaissance sur la formation de la personnalité. De plus, nous savons que l'expression de nos pensées, de nos sensations et de nos actes est articulée sur un système cognitif plus vaste que le langage, englobant un ensemble de processus mentaux comme la perception, la mémoire, l'émotion, l'abstraction, etc. Chacune de ces aptitudes cognitives est marquée par Valéry si bien qu'il s'interroge sur le langage, c'est-à-dire l'usage qui est fait de la langue.

Dans cette section, nous nous occuperons de la dimension cognitive de l'énonciation, pour saisir ce qui fait à la fin l'une des spécificités de l'acte énonciatif, c'est-à-dire la construction des "points de vue", et la signification obéit à leur actualisation comme "points de vue".

En effet le savoir « fait figure d'*objet de valeur à construire*, pris successivement dans des syntagmes de "*manipulation*", de "*construction*" (où l'énonciateur a l'initiative), de "*reconstruction*" et de "*reconnaissance*" (où l'énonciataire a l'initiative) »⁴⁶⁶. Ainsi, nous allons étudier le lien de l'énonciation avec la cognition. La dimension cognitive joue un rôle essentiel dans les œuvres de Valéry, comme dans n'importe quelle œuvre. Même si cette

⁴⁶⁵ FONTANILLE, J. (1999), p. 220.

⁴⁶⁶ FONTANILLE, J. (1989), p. 15.

dimension n'est ni manifestée ni actualisée dans les énoncés et le discours, elle existe virtuellement dans son immanence, présupposée par la circulation du /savoir/ au niveau de l'énonciation. Parce que, au sens sémiotique, le terme cognitif désigne tout ce qui a quelque chose à voir avec la modalité /savoir/. Et la modalité /savoir/ appartient à la compétence du sujet transformateur, au même titre que /vouloir/, /devoir/ et /pouvoir/ et l'ensemble de ces modalités constitue, au niveau syntaxique, l'être du sujet⁴⁶⁷. Fontanille note aussi « qu'il s'agisse donc des manifestations énoncives ou de ses manifestations énonciatives, le savoir est défini comme un objet, voire, au niveau abstrait, comme une valeur, mis en circulation entre protagonistes de l'énoncé ou de l'énonciation. À ce titre, il entre dans des parcours de sujets cognitifs variés (informateur, observateur, énonciateur, énonciataire, ...) et constitue par conséquent une des dimensions sémiotiques de l'énoncé ou de l'énonciation »⁴⁶⁸. Selon Valéry :

« L'idée de Savoir, dégagée de la signification particulière, pratique de ce terme ; dégagée d'autre art de la signification de connaissance professionnelle, technique s'est développée en trois branches, qui plus ou moins confondues à diverses époques se distinguent par la portée, la valeur, l'esprit, les applications données à la notion même de SAVOIR.

Et surtout par la relation, dans chacune de ces branches, de l'Idée du SAVOIR avec la notion de POUVOIR.

*Il s'agit dans les 3 cas de Pouvoir dont l'esprit sous forme SAVOIR est la condition »*⁴⁶⁹.

Ainsi pour Valéry le /savoir/ est lié au /pouvoir/. Et les deux modalités relèvent de l'univers de signification. Les deux modalités du savoir et du pouvoir, liées l'une à l'autre, et en fin de compte, la cohésion entre le savoir et le pouvoir du sujet valéryen assure totalement la structure fondamentale du sujet conscient, à travers son acte. Tel serait le cas d'un homme dès lors qu'il se poserait en tant qu'observateur à distance de son propre "faire" et lorsqu'il se regarde, ainsi, comme un autre. Ce qui nous conduit à comprendre que l'observation de Valéry se fera à travers la perception des sens : vue et toucher, etc.

Quand Valéry se cherche pour se détruire, la dimension cognitive est virtuelle, parce que l'énonciataire de l'énoncé demande comment il va se chercher et pourquoi il va se détruire. Cette recherche et la destruction qui viendra après, sont dans une quête cognitive. C'est aussi décrire les multiples articulations qui se rencontrent entre pragmatique et cognitif. C'est aussi une manière rapide d'évoquer le rapport entre l'acte d'énonciation et la modalité du /savoir/. Ainsi la dimension cognitive, c'est en effet la circulation du savoir et de ses

⁴⁶⁷ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1979), pp. 40-42.

⁴⁶⁸ FONTANILLE, J. (1987), pp. 19-20.

⁴⁶⁹ VALÉRY, P. (1986), p. 55.

modalités dans le discours de Valéry, lui qui énonce un discours assume à l'égard de l'énonciataire un /faire-savoir/ et l'objet (lui-même) qui circule au niveau syntaxique, est bien le /savoir/. Selon les sémioticiens, toute énonciation présuppose que le sujet énonciateur est conjoint à son énonciation, à un savoir qu'il va transmettre.

Il est clair que l'énonciateur du discours valéryen est quelqu'un qui "pense", quelqu'un qui a des "idées", des "impressions", des "sentiments" et qui les exprime verbalement. L'ensemble de ses idées, de ses impressions et de ses sentiments constitue un "savoir" qui est manifesté par un sujet cognitif. L'œuvre de Valéry présente un ensemble complexe de toute sorte de textes. Au niveau figuratif, cette complexité comporte plusieurs facteurs comme une multitude d'acteurs distincts (Narcisse, Teste, La Jeune Parque, Léonard de Vinci, etc.). Mais tous ces acteurs qui font circuler un savoir particulier, montrent bien l'engagement de l'individu (Valéry) dans son programme, il essaie de se connaître. L'objet de cette quête cognitive est lui-même. Dans son œuvre, il manifeste les conditions initiales d'un programme cognitif qui ne pourra se réaliser sans modifications de la compétence de départ. L'invocation de lui-même est un programme d'usage de cette quête cognitive, puisque lui-même est un destinataire et qu'il détient tout /savoir/ sur n'importe quel programme. Cette invocation faite par le sujet est donc une demande de contrat implicite à soi-même pour participer à ce /savoir/. Dans cet état cognitif-énonciatif, l'isotopie passionnelle et affective est très souvent manifestée dans le texte et la plus illustrative est la figure du "Narcisse", par laquelle nous participons à une discoursivisation d'un faire cognitif à la fois rétrospectif (grâce à la mémoire) et réflexif. L'énonciateur, en parlant du Narcisse, de Teste ou de n'importe quel acteur, parle toujours en fait, de lui-même. Parce que dans la construction du sujet percevant (ici, celui qui voit), selon sa nature réflexive (la réflexivité renvoie à une pensée consciente, rationnelle et élaborée), il y a un lien de continuité entre perception, pensée et parole. Les formes pleinement actualisées sont réflexives. La subjectivité et l'activité cognitive qui l'accompagne se laissent difficilement repérer dans les énoncés, où l'on entend moins la voix d'un locuteur qu'on ne repère des manières de voir d'un énonciateur. Le sujet, dans son faire cognitif réflexif, découvre que les textes qu'il exprime constituent une figuration adéquate de la syntaxe narrative où il se trouve engagé (« Je cherche à me posséder ») et il énonce ces textes (le Narcisse, un exemple suggestif) comme un résultat de son faire cognitif réflexif. L'évocation des acteurs est tellement facile que le destinataire reste le même dans tous les cas. Et comme nous l'avons déjà dit, nous nous trouvons devant un cas de récursivité de la structure cognitive-énonciative. Par exemple, dans le cas du Narcisse, les énoncés commençant par un *Ô* vocatif, comme « *Ô frères* » (NP), « *Ô mon corps* » (FN), « *Ô*

Narcisse, ô moi-même, ô même ... » (CN), exercent une manipulation envers le destinataire qui est lui-même. C'est un faire persuasif itératif qui a pour but de modaliser le destinataire pour se faire aimer. Dans les *Cahiers*, il s'agit d'un Je qui investit le rôle actantiel du destinataire-juge (le moi juge un autre moi). Ainsi malgré toutes les perturbations du programme pragmatique avec l'apparition de plusieurs acteurs, nous voyons l'actualisation de la dimension cognitive.

Voire, à un certain moment, nous sommes face à la virtualisation du sujet cognitif. C'est le début de *La Jeune Parque*, « *Qui pleure-là ?* ». L'énonciateur va de la perception présente à la poursuite d'un souvenir. Ce souvenir est réellement ce voyage en soi-même. Sur cette perception d'un mouvement de soi, se divise la masse des moi. Cette question est aussi opérée par la saisie (la capture) d'un savoir par le destinataire qui est en état de manque.

De plus, chez Valéry, comme nous l'avons déjà étudié, il y a le foisonnement des objets (n Ils) et (n Moi) mais en un seul "JE" (un embrayage énonciatif et un débrayage énoncif). En d'autres termes, dans l'ensemble de son oeuvre, nous avons l'apparition de plusieurs personnages (Teste, Narcisse, Protée, Léonard de Vinci et d'autres acteurs), (n Ils) mais en un seul "JE". Dans les *Cahiers*, c'est la manifestation de (n Moi) dans un seul "JE". Ce que nous avons déjà vu dans l'étude du jeu de l'embrayage et du débrayage.

La pluralité débrayée est première dans la figurativisation de la dimension cognitive. La projection d'acteurs permet de thématiser et de figurativiser les manques et les distorsions qui affectent la circulation du savoir. Chacune de ses séparations figuratives pourrait correspondre à une disjonction cognitive. Valéry en tant qu'observateur pourrait avoir un rôle cognitif investi d'un Savoir sur la circulation du savoir, ou plus généralement, d'un Savoir sur le savoir⁴⁷⁰. En effet, il est à la fois un observateur, un récepteur qui sait qu'il y a quelque chose à savoir et un informateur, un émetteur qui sait qu'il y a quelque chose à faire savoir.

Au plan du savoir et des faire transmissifs, la discontinuité des traits est indépassable et la subjectivité est limitée au savoir sur ces traits. Le Moi de Valéry est récepteur d'impressions et de perceptions disparates et discontinues. La subjectivité est transitive et exclusive. Pourquoi ? Parce qu'au plan de l'hyper-savoir⁴⁷¹ et de l'information, la discontinuité des rôles peut être dépassée et la subjectivité vise alors ce qui fait l'unité, l'identité et la continuité des figures. Un observateur réorganise alors les points de vue du Moi pour trouver à travers eux et au-delà d'eux du monde, des individus, etc. Ainsi nous pouvons considérer la conscience de Valéry comme forme de l'hyper-savoir et on a affaire à une

⁴⁷⁰ Cf. FONTANILLE, J. (1987).

⁴⁷¹ Pour la définition, voir chapitre 3 de cette même partie.

subjectivité transitive (par rapport aux objets) et réflexive (par rapport au sujet). Car le moi valéryen entraîne une division radicale, en mettant à distance un moi pour pouvoir se regarder. C'est-à-dire que nous avons un dédoublement du sujet en deux pôles antagonistes (regardant/regardé), moi/personnalité.

Valéry est donc un sujet cognitif qui est concerné par la pluralisation. « Le *sujet cognitif* est lui aussi concerné par la *pluralisation* »⁴⁷². Nous avons vu la pluralisation des instances par les opérations de débrayage et d'embrayage chez le sujet (Valéry) qui est à la fois objet et sujet. Dans sa relation avec soi, il est objet parce qu'il présente un ensemble de savoirs à acquérir ou à construire, sujet parce qu'il collabore ou résiste à la quête et qu'il s'encourage la soif de la connaissance de soi. Et il écrit : « *la connaissance doit être indépendante des changements et en particulier des changements propres de l'être même* » (C. I, p. 970). La dimension cognitive se fait dans l'émergence de l'identité corporelle. Revenons à notre célèbre exemple : « *Je cherche à me posséder, [...] me posséder pour me détruire* ». Cet énoncé montre bien l'existence des dimensions structurellement autonomes chez lui.

Nous venons d'étudier brièvement les trois régimes discursifs qui forment une manière de construire la signification d'un monde. Dans tous les cas, il s'opère un changement. Pour l'action, nous avons le changement entre l'état initial et l'état final, pour la passion, le changement dans la présence et pour la cognition, le changement dans la comparaison entre deux choses, deux situations ; c'est le supplément de connaissance. Valéry, en tant qu'observateur, observateur de soi et du monde, subit ces changements. Quand il est observateur du monde, le monde, en tant qu'actant qui lui fournit des représentations et des simulacres, devient informateur. Quand il est observateur de soi, en se divisant en deux, il devient lui-même informateur de soi, il est à la fois objet de savoir ou objet cognitif et sujet cognitif. Il considère son moi comme un espace qui subit des transformations, comme un changement cognitif que son corps lui procure. Et à partir de là, le traitement cognitif permet à l'observateur qui est lui-même, d'élaborer de nouvelles représentations, de nouveaux objets de savoir. Ce traitement constitue « *la logique de la découverte* »⁴⁷³. La découverte de lui-même. Et quand Valéry affirme dans un *Cahier* :

« [...] *on pressentirait un ensemble de transformations de "tout l'Espace" – c'est-à-dire de moi "par rapport" à ce corps considéré comme invariant. Et encore, le sentiment que ce corps coïncide avec une pluralité (de points de vue, d'échelles, de*

⁴⁷² FONTANILLE, J. (1987), p. 70.

⁴⁷³ FONTANILLE, J. (1999), p. 235.

grossissements, etc.) grâce à laquelle tout système donné dont il fait partie peut être pris autrement » (C. VI, p. 59 [C. I, p. 74])

il introduit la question des points de vue dans la dimension cognitive. C'est-à-dire qu'il ajoute à un faire cognitif un point de vue défini. Il est vrai que nous abordons tout ce qui est autour de nous à partir de notre point de vue. Selon Valéry, cette vision « égocentrique » du monde apparaît aussi dans notre langage. Quand nous parlons, notre position dans l'espace et dans le temps nous sert de point de repère pour situer d'autres entités dans l'espace et dans le temps. Nous parlons de l'endroit où nous nous trouvons et du moment où nous parlons en termes d'ici et maintenant. Tous ces mots « égocentriques », tels ici, maintenant, alors, aujourd'hui, etc., ou les pronoms personnels je, tu, nous, etc. sont des expressions déictiques. On parle de déictiques (du grec *deiktos* et *deiknumi* montrer) justement parce qu'« ils renvoient à l'Ego du locuteur qui impose son point de vue au monde »⁴⁷⁴. C'est l'Ego du locuteur qui sert de point de départ pour localiser les choses.

Ainsi, si l'on se place dans la perspective d'analyse du point de vue, alors il est clair que c'est la dimension cognitive qui nous importe en premier, puisqu'elle est indispensable à la construction du point de vue. A. J. Greimas et J. Courtés insistent fortement, dans les deux volumes de leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* sur le fait que la dimension cognitive ne se réduit pas à une transmission unilatérale d'information de l'énonciateur vers l'énonciataire. Et en critiquant le schéma de la communication, attribuée à Jakobson, ils expriment que le savoir est le résultat de nombreuses interactions entre énonciateur et énonciataire, c'est un « objet de valeur à construire »⁴⁷⁵. Il est à signaler que dans sa théorie de la Sémantique des Points de Vue, P.-Y. Raccah aussi, en critiquant ce schéma et la métaphore de tuyau, utilise l'expression, « la manipulation du savoir » chez l'interlocuteur.

C'est ainsi que toute énonciation peut donc être assimilée à un "faire savoir" transmis par l'énonciateur, sujet de faire, à un énonciataire. Plus précisément, le but de l'énonciation est non seulement le "faire savoir" mais aussi le "faire croire", dans la mesure où l'énonciateur organise son discours de telle sorte que l'énonciataire adhère au discours qui lui est tenu. Il y a donc une « manipulation énonciative ». Cette manipulation ne signifie pas que l'énonciateur soit doté des pleins pouvoirs et que l'énonciataire ne puisse que se soumettre après avoir adhéré, c'est la simple communication. Mais la manipulation signifie que l'énonciateur essaie de faire adhérer l'énonciataire à son point de vue. Comme énonciateur et énonciataire sont des

⁴⁷⁴ DELBECQUE, N. (2002), p. 21.

⁴⁷⁵ FONTANILLE, J. (1989), p. 15.

instances que l'on ne peut que reconstruire à partir des traces dans l'énoncé, il faut donc rechercher, à l'intérieur même de l'énoncé, les moyens de la manipulation énonciative.

On ne peut pas réduire la problématique du point de vue à la vue ou à l'ensemble de perceptions parmi lesquelles la vue conserve un rôle important, parce que les relations entre la vue et le savoir sont aussi importantes. En effet, on peut dire que le point de vue se détermine par le repérage de celui qui perçoit et qui sait. C'est-à-dire qu'il faut préciser les relations entre la perception et la cognition. Dans les travaux de J. Fontanille, les critères linguistiques du point de vue reposent dans un ensemble de traits qui concernent un sujet observateur à l'origine d'un procès de perception et un objet informateur. Ces trois éléments soumettent le point de vue à un certain nombre de conditions énonciatives, sémantiques et syntaxiques. Selon lui, ce n'est pas parce que le sujet perçoit quelque chose qu'il a un point de vue, mais cette perception se développe et s'aspectualise dans des progressions cognitives et en rapport avec l'objet informateur. Ce sont des perceptions qui sont intriquées à des pensées dans une dialectique entre le sujet observateur et l'objet informateur.

Pour Valéry qui essaie de construire un sujet de conscience, ou un énonciateur dans ses œuvres, le point de vue devient une construction textuelle qui apporte une contribution nouvelle à l'étude de la subjectivité, il exprime les perceptions, savoirs et jugements d'une conscience qui est liée implicitement à son origine énonciative. Et l'une des composantes énonciatives est la notion de point de vue comme un vecteur qui dirige le sens. Nous disposons maintenant d'un ensemble de données qui nous permettent de mieux cerner cette notion.

II. Valéry et la problématique du "point de vue" : positions théoriques

« Nous ne voyons pas les choses comme elles sont, nous les voyons comme nous sommes ». Talmud

1. La notion de point de vue

Qu'est-ce qu'un point de vue ? Le point de vue est une notion qui a une définition incertaine et « qui englobe aussi bien les approches polyphoniques du discours que les divers avatars de l'observateur, ou encore les procédés de la mise en perspective des éléments d'une narration ou d'une description »⁴⁷⁶. Par exemple, dans le *Dictionnaire d'analyse du discours*, la notion de point de vue est articulée avec la narratologie et la polyphonie. Et aussi, dans son *Précis de sémiotique littéraire*, D. Bertrand écrit : « Si on définit, de manière très générale, le point de vue comme l'ensemble des opérations qu'effectue l'énonciateur pour orienter et structurer son énoncé, on constate qu'il est transversal aux différentes formes de discours mais qu'il reçoit une signification spécifique selon que l'on se trouve dans un discours narratif, descriptif ou argumentatif. En outre, dans chaque cas, le point de vue engage à la fois le mode de présence de l'énonciateur à son discours, et la manière dont il en dispose, organise et oriente les contenus »⁴⁷⁷.

Ainsi, dans le discours descriptif, « le point de vue se réfère directement à l'activité perceptive. La première acception du dictionnaire *Robert* est celle-ci : "endroit où l'on doit se

⁴⁷⁶ FONTANILLE, J. (1999), p. 41.

⁴⁷⁷ BERTRAND, D. (2000), p. 71.

placer pour voir un objet le mieux possible". Le point de vue est donc régi par l'observateur et son mode de présence énonciative »⁴⁷⁸.

Dans les textes narratifs, le point de vue « correspond à l'expression linguistique d'une perception, dont le procès (ainsi que ses qualifications et modalisations) confère au sujet percevant, et exprime d'une certaine manière sa subjectivité »⁴⁷⁹. Selon les narratologues, comme G. Genette, le point de vue traite de la prise en charge des informations narratives. Autrement dit, il relève de la gestion des informations narratives. Parce que c'est le narrateur qui raconte le récit et il essaie de représenter les événements du récit à partir de ces "modes de présence". Les informations arrivent directement au lecteur par le biais du narrateur ou indirectement par les personnages.

Nous voyons que la notion de point de vue, dans les analyses littéraires, apparaît comme un véritable objet de description. C'est un objet d'étude proprement dit. En effet, en littérature, on étudie le point de vue en employant le terme "focalisation" introduit par Genette dans *Figures III*. Celui-ci propose de distinguer les trois termes "focalisation interne", "focalisation externe" et "focalisation zéro". Focalisation qui désigne « l'acte de l'observation (ou de l'information) en tant qu'il actualise et virtualise à la fois du savoir »⁴⁸⁰. Par exemple, la focalisation zéro se présente systématiquement et constamment comme une relation de distance entre le narrateur et ses personnages.

Il est à signaler que la notion de point de vue traite non seulement de la prise de position du narrateur mais également de ce qui est « impliqué, dans la structuration du récit, par la sélection d'un personnage et le développement alors régissant de son parcours. Ce choix est déterminé par les contraintes de la textualisation, dont la linéarité oblige à présenter de manière successive ce qui est simultané »⁴⁸¹. Ce choix a une importance particulière, car l'ensemble narratif va s'organiser quand les différents acteurs occupent des positions secondaires dans le récit. Dans ce cas, on parle de "*perspective narrative*". Elle « consiste dans le choix que fait l'énonciateur, compte tenu des contraintes de la linéarité, de sélectionner le parcours narratif de tel ou tel acteur au détriment de tel ou tel autre, également présent sur la scène narrative »⁴⁸². C'est-à-dire que le choix de perspective « détermine, autant que les focalisations de l'énonciateur, l'ordre des valeurs mises en scène dans le texte (récits de héros ou d'anti-héros, récit de glorification des valeurs ou au contraire de dérision) »⁴⁸³.

⁴⁷⁸ BERTRAND, D. (2000), p. 72.

⁴⁷⁹ RACCAH, P.-Y. (sous la dir.) (2005b), *Signes, langue et cognition*, p. 86-87.

⁴⁸⁰ FONTANILLE, J. (1989), p. 19.

⁴⁸¹ BERTRAND, D. (2000), p. 71.

⁴⁸² BERTRAND, D. (2000), p. 265.

⁴⁸³ BERTRAND, D. (2000), p. 72.

Dans les deux cas, on essaie de déterminer de qui provient le point de vue (ou le savoir) exprimé – du narrateur ou d'un des personnages ? De quel type de vision ou de savoir s'agit-il à chaque fois, vision interne ou externe, vision objective ou subjective ?

Ainsi contrairement à la littérature où le point de vue est un objet d'étude, dans la linguistique, par exemple la polyphonie (chez Ducrot), la Sémantique des Points de Vue (P.-Y. Raccach), le point de vue est un outil pour la description des énoncés.

Oswald Ducrot propose une théorie de l'énonciation qui repose sur la distinction de trois statuts différents qui se fondent ou non dans la même source énonciative : le sujet parlant, producteur physique de l'énoncé ; le locuteur, qui prend la responsabilité de tel acte de langage particulier ; l'énonciateur, qui est à l'origine, dans le discours du locuteur, de points de vue avec lesquels le locuteur adhère plus ou moins. Il n'est pas dans notre intention de présenter une analyse précise du système d'O. Ducrot. Nous souhaitons seulement insister sur ce fait, à nos yeux important pour l'étude du point de vue : la possibilité pour un locuteur de faire entendre dans son discours une autre voix que la sienne ou un autre point de vue, comme c'est le cas dans le discours indirect libre, invite à reprendre à un certain niveau de notre analyse (« L'Homme et la coquille »⁴⁸⁴) la distinction entre la théorie d'O. Ducrot et de J. Fontanille pour qui le point de vue est comme une procédure de discoursivité dans "*les espaces subjectifs*".

Il convient d'ajouter que le modèle énonciatif de Ducrot fait une distinction entre locuteur et énonciateur et les points de vue des énonciateurs ont une valeur d'acte de langage indirect ainsi qu'une valeur argumentative indirecte. Le locuteur, "responsable de l'énoncé"⁴⁸⁵ est une instance qui profère un énoncé selon un repérage déictique à partir d'un *Ego, hic et nunc* ou bien selon un repérage indépendant de sa situation d'énonciation. L'énonciateur est à l'origine d'un point de vue, il est l'instance des actualisations modales, ce qui implique qu'il assume l'énoncé. Ainsi les représentations traditionnelles du point de vue comme relation du savoir du narrateur par rapport à celui du personnage se complexifient.

Pour les sémioticiens aussi. Par exemple, pour Fontanille, « choisir un point de vue, c'est [...] installer d'emblée deux actants élémentaires, définis comme de pures positions relatives, et [il les appelle] des *actants positionnels*, la *source* du point de vue, et sa *cible*. »⁴⁸⁶

Il faut souligner que c'est « à la fin du XIX^{ème} siècle et singulièrement, au début du XX^{ème} siècle, que l'intérêt pour le "point de vue" et la perspective s'est originalement

⁴⁸⁴ Voir le chapitre suivant.

⁴⁸⁵ DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, p. 203.

⁴⁸⁶ FONTANILLE, J. (1999), p. 45.

manifesté »⁴⁸⁷. Et Valéry aussi, se situant résolument dans la grande tradition de la philosophie européenne, a prêté une particulière attention à ce problème du point de vue. Nous n'avons pas l'intention d'analyser en détail les théories de tous les philosophes, linguistes, etc., qui ont traité la question du point de vue. Ce qui n'est pas dans le cadre de ce travail de recherche et de plus, nous avons vu brièvement ce qui nous semblait nécessaire.

Nous allons entrer plus profondément dans les idées et conceptions valéryennes sur le point de vue et puisque notre étude concerne la présentation d'un modèle sémiotique chez notre auteur et que par conséquent il s'agit du sens et de la signification, il nous semble nécessaire de mettre en lumière aussi les nouvelles approches de la question du point de vue, dans le cadre des théories sémiotique et sémantique, qui pourraient apporter des lumières complémentaires pour la compréhension de ce problème chez Valéry, en tant que théoricien, philosophe et linguiste, pour savoir dans quelle mesure ses idées sur cette question, exprimées dans les *Cahiers*, sont originales ou traditionnelles.

2. Le rayonnement de la théorie du point de vue de Paul Valéry

« Nous sommes point de vue, et variation du point de vue, de la distance, etc. » Paul Valéry⁴⁸⁸.

L'une des démarches de Valéry, qui le distingue le plus nettement des "spécialistes" de son époque, était son souci constant de la variation des points de vue et de l'"accommodation", par la confrontation des détails et de l'ensemble :

*« Si je vois tout le corps, je ne vois pas les cils.
Si je fixe tout ce qui m'agite, me vient, sur un sujet donné,
Le lecteur y lira difficilement un sujet, mais une suite sans lien, une divagation.
Pourquoi ? Parce que nous sommes point de vue, et variation du point de vue, de la distance, etc.
Tandis que – mythiquement parlant – la nature ne peut concevoir un ensemble sans concevoir le détail, ni le détail sans l'ensemble. L'intellect est forcé à faire le contraire.
... Ensemble et détail n'existent qu'après coup... L'intellect fait des raccords.
À cette nécessité de l'intellect se lient ses inventions innombrables pour donner à la « nature » sa propre manie.
Ainsi les essences, les principes, les lois, l'ordre du monde, l'harmonie, etc. sont des documents sur l'impossibilité intellectuelle de concevoir ou de comprendre, sans*

⁴⁸⁷ SCHMIDT-RADEFELDT (Kiel), Jürgen (1974), « La théorie du point de vue chez Paul Valéry », p. 238.

⁴⁸⁸ C. V, p. 81.

distinguer l'ensemble du détail, sans reprises, sans raccords, sans plans, sans lignes de structure.

Simplifier, compliquer sont des opérations » (C. V, pp. 81-82).

À l'époque, on a montré combien est déterminante la question des points de vue dans les théories physiques et relativistes. Albert Einstein, entre bien d'autres réflexions, résume ce qu'il entend par « principe de la relativité généralisée » : « Quels que soient leurs mouvements, tous les systèmes de référence sont équivalents au point de vue de l'expression des lois de la nature »⁴⁸⁹. Ainsi la théorie de la relativité « n'est au fond rien d'autre qu'une vaste théorie des points de vue »⁴⁹⁰. Ce qui est affirmé aussi par J. Fontanille. Pour lui, la question des points de vue est déterminante dans les théories physiques quantiques et relativistes. Il note :

« Les physiciens et les épistémologues de la physique, pour rendre compte des systèmes physiques observés, sont amenés à projeter dans leur discours descriptif des observateurs, une dimension cognitive, des mises en perspectives, autant dire – et ils le disent parfois eux-mêmes – des points de vue. Il leur faut en effet rendre compte des différents modes de relation entre le sujet connaissant et l'objet de connaissance, aussi bien au niveau macroscopique que microscopique, aussi bien localisé que généralisé. Quel que soit leur choix épistémologique, ils ne peuvent ignorer la dimension cognitive »⁴⁹¹.

Dans les *Cahiers* de Valéry, nous lisons en 1924 : « *Einstein a créé un point-de-vue, mais il n'y pas d'œil humain qui s'y puisse placer. Il n'y a pas d'œil qui puisse voir à la fois la face et le profil d'un homme d'un seul tenant. Peut-on créer un point de vue analogue (formel) pour l'intus et l'extra ? Pour le physique et le psycho-affectif ?* » (C. X, p. 562).

Cette question indique la direction principale des recherches de Valéry sur le point de vue qui consiste dans l'analyse de l'esprit. En ce qui le concerne, il affirme : « *Mon point de vue à moi serait volontiers de chercher l'unité non dans les objets mais dans les opérations mentales. Ce qui revient à tenir compte des changements de point de vue et à essayer de montrer ces changements comme transformables à l'encontre des points de vue eux-mêmes. Le moi comme résidu d'une suite de substitutions. –* » (1900-1901, C. II, p. 156 [C. I, p. 881]).

⁴⁸⁹ (Einstein, A., *La théorie de la Relativité restreinte et généralisée (mise à la portée de tout le monde)* (1921), trad. Par J. Rouvière, préface de E. Borel, Paris.), cité par SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 237. Il note aussi : « Valéry avait été également un lecteur attentif des livres d'Henri Poincaré qui écrit (dans *Dernières Pensées* (1913), Paris, p. 38) que "la position absolue d'un objet n'a aucun sens et qu'il convient de parler seulement de sa position relative par rapport à d'autres objets" ».

⁴⁹⁰ ROBINSON-VALERY, J. (1963), p. 41. (Ce livre représente la première et la plus profonde étude sur les *Cahiers*. Quant à notre sujet cf. pp. 39-43).

⁴⁹¹ FONTANILLE, J. (1987), p. 145.

Dans maintes notes de ses *Cahiers*, il revient sur le problème du point de vue qu'il a jugé d'une importance primordiale. La tâche scientifique de la philosophie, selon lui, serait précisément de rechercher le point de vue des points de vue. Or ce sont les choses ou phénomènes qui provoquent les points de vue, mais ils ne les définissent pas ; les points de vue sont définissables par une coordination dont les éléments sont énumérables, et ils sont en nombre bien moindre que celui des choses. En effet, selon Valéry, la tâche d'une vraie philosophie consisterait à :

« faire une théorie des "points de vue", de leur définition, de leur nombre, de la variation de chacun, du passage de l'un à l'autre, des invariants de leur ensemble, de leur combinaison entre eux, de leur production. Les choses sont les invariants de points de vue. Les personnes sont des lois de points de vue. Ensemble des points de vue possibles pour un individu. Ciel étoilé. Ce point de vue des points de vue – de considérer sous le rapport des points de vue – est d'une richesse immense. Un point de vue étant choisi, une ∞ de propositions, etc. lui correspondent, liées entr'elles » (C. XI, p. 574).

De cette remarque, on peut effectivement conclure qu'une analyse rigoureuse des points de vue pourrait servir de méthode à appliquer à tous les domaines de la vie. Et nous venons de constater avec Valéry que les personnes sont des "lois de points de vue". Qu'est-ce que cela peut vouloir signifier ?

Nous savons que c'est par l'œil que l'homme enregistre, suivant un mécanisme complexe, l'image du monde. La vision étant en règle générale "binoculaire", c'est donc la conjugaison du mouvement des yeux, la superposition des deux images rétiniennes non identiques qui provoquent en définitive l'image psychique de la réalité. Par ses tensions l'appareil musculaire des yeux rend compte de la distance, de la configuration des objets observés ou de leur mouvement. Suivant Valéry, *« la vue ordinaire des choses – le "monde" vulgaire – avec ses mots et notions – etc. associations, etc. constitue le résultat d'une élaboration peut-être plus compliquée que celle effectuée par le physicien moderne sur les résultats de ses observations et expériences. D'ailleurs plus profondément encore, l'organisation des sens et réflexes qui leur répondent, sont déjà une "manière de voir". » (C. XV, p. 363)*

Et de ces réflexions, Valéry tire cette conclusion : *« si l'on avait des yeux tout autour de la tête, la forme des théâtres et des églises en serait changée. Un journal serait un diadème. Sérieusement comment s'arrangerait l'espace ? » (C. VII, p. 181)*

Selon Valéry, il faudrait créer une science qui consisterait en une recherche systématique et "axiomatique" de tous les points de vue ; l'analyse devrait inclure des éléments et facteurs tels que la "position relative", les "orientations", le "mouvement relatif", les "développements, Âges,

évolutions", les "*échelles et durées*", les "*lieux des points*" et les "*sélections*", les "*intensités variables*", la "*fonction*" et le "*rôle*", la "*construction*" d'un point de vue. (C. XV, p. 364)

Pour comprendre ce qu'est un "point de vue naturel", il essaie de donner une définition de la réalité. Il souligne dans plusieurs remarques de ses *Cahiers* que ce terme s'est introduit à la faveur d'un contraste, qu'il est né d'une antithèse *vu/imaginé* ; le concept réalité implique toujours cette relation entre les deux. Le réel est ce dont nous supposons pouvoir obtenir une connaissance nette, définie dans toutes nos catégories. « Le réel n'a point de signification, parce que toute signification exige un certain point de vue »⁴⁹². Par conséquent, la réalité est définie par « *ce qui est capable d'une infinité des rôles, d'interprétations, de points de vue* » (1914, C. V, p. 260 [C. I, p. 524]).

D'autre part, pour lui, le réel est indépendant de nous, il est la partie fixe d'une transformation de pensée ou d'expérience ; ainsi ce qu'il y a de fixe, c'est précisément cette infinité, cet inépuisable :

« Le réel est ce qui ne peut jamais être tout entier considéré d'un seul et unique point de vue. Quel que soit le point de vue (le mode de considérer, exprimer A) sous lequel on regarde A, il exclut une infinité de caractères ou de propriétés qui cependant se rattachent à lui par un enchaînement nécessaire. Le réel, résidu. L'inépuisable par la connaissance. » (C. XIV, p. 84 [C. I, p. 648])

À côté de la notion de réel, Valéry classe d'autres termes très proches tels que "*objectif*", "*constant*", "*sensible*", "*durable*", "*résistant*" et "*vérifiable*". Considérer les choses (sensibles) d'une manière objective, c'est les considérer comme des "*choses douées d' ∞^P rôles*" et d'aspects : autant de rôles, autant d'aspects. D'où une définition que Valéry donne de la relation du réel : « *Est réel ce qui a P aspects* ».

Selon la terminologie des *Cahiers*, l'objectivité ainsi que la réalité ne doit avoir aucune signification. L'objectivité consiste dans la réduction de la connaissance aux seules perceptions du même domaine. Resterait un point délicat : la définition de ces domaines. Ainsi, il est absolument nécessaire de séparer nettement ce qui est observé de celui qui observe : l'objectif est ce qui ne dépend pas de l'histoire de l'observateur, écrit Valéry, parce que selon lui, les propriétés indiquées se rattachent à une science :

« La science se réduit à penser "objectivement", c'est-à-dire sans lier un inconnu à un connu, un être sans cesse surgissant, variable, essentiellement sans loi à des choses ou être déterminés. L'objet est ce qui, quoique changeant, ne se dérobe à toute loi possible. La notion primitive ou ordinaire des choses est un mélange. » (C. V, p. 366)

⁴⁹² SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 240.

Néanmoins, le point de vue objectif suppose la sensibilité comme une loi universelle. En revanche, une observation ou considération est *subjective* quand nous ne pouvons l'exprimer sans introduire des propositions qui impliquent certains individus pris en dehors du hasard. Valéry définit le subjectif comme ce qui ne se rapporte qu'à un point de vue, et d'une "pluralité de points de vue" subjectifs peut résulter un fait objectif. Ces réflexions sont résumées dans une phrase telle que « *toute objectivité se décompose en éléments subjectifs* » (C. XXI, p. 74) ou « *un atome de certitude objective détruit un monde de certitude subjective.* » (C. IV, p. 736)

Valéry considère comme une invention, le fait de tout traiter systématiquement en fonction de points de vue ou d'une *science des manières de voir*. Dans un passage des *Cahiers*, il ébauche en douze points les idées principales de cette science, en disant :

« *Mon problème essentiel, fut devenu d'instituer une science des manières de voir :*

1. *Les mots on peut..., on peut aussi bien... sont la définition de cette science.*
2. *Chaque opinion, chaque sentiment, chaque proposition se réfère non tant à son homme qu'à une manière de voir dont elle est une propriété spécifique comme tel grossissement l'est de telle distance. Il suffirait de changer, même peu, ces conditions pour transformer l'objet.*
3. *Tout mélange (inconscient ou non) de jugements appartenant à diverses manières de voir ou états d'accommodation est entaché d'inconsistance.*
4. *Chaque manière de voir doit être mentionnée, définie si possible.*
5. *Pour chacun, il en est une qui est la plus probable, la plus fréquente, la plus stable, la plus aisée, la spontanée. Celle-ci peut varier avec l'âge, les circonstances, la sensibilisation actuelle du sujet à telles excitations.*
6. *Une grande œuvre en tous genres impose une manière de voir.*
7. *Il y a une science et un art de passer d'une manière de voir à une autre : MDV → M'D'V'. Il y a une modulation.*
8. *Chaque MDV opère sur des données plus ou moins simples.*
9. *Une MDV jouit des mêmes propriétés qu'une idée ou image en ce concerne sa production immédiate. Elle peut survenir brusquement, comme réponse.*
10. *Le langage commun implique une confusion de MDV. Tout effort pour penser nettement, c'est-à-dire pour déterminer une MDV est nécessairement contre ce langage commun, contre ses formes et contre ses mots.*
11. *Toute manière de voir est définissable par l'uniformité fonctionnelle. Exemple simple : le domaine pur d'un sens. Mais dans l'application complexe s'introduisent*

des correspondances, des ordres de grandeurs, des définitions, des annulations, des axiomes, des opérations ou actes, des lieux. A chacun correspond un "monde" - monde poétique, pictural, économique, astronomique, mondain, etc. Un jeu est une MDV réduite, arbitraire.

Le calcul des probabilités est une MDV qui associe à chaque événement une fraction < 1.

12. En somme, si telles liaisons sont introduites, qui portent les unes sur l'accroissement de telles sensibilités, ou instabilités, admissions ou sur leur diminution, les autres sur la variabilité générale, les autres sur les champs ou domaines, il en résulte des ensembles (de valeurs) dérivés. » (1926, C. XII, pp. 563-564)

Ainsi la théorie de Valéry vise à être complète dans l'énumération des propriétés du point de vue et elle doit être nette et simple à la fois. Entre tous les objets de la classe visible existent des relations, et ces relations se réfèrent à un seul point qui est une position, une attitude, une "accommodation". C'est en quelque sorte l'opération par rapport à laquelle les relations, ou choses considérées, forment un groupe. Un point de vue est essentiellement déterminé par la relation réciproque et univoque entre lui et les valeurs de position, d'attitude et d'accommodation. Mais, c'est sous forme de généralités que Valéry traite de la notion du point de vue et plus particulièrement la variation des points de vue sur les choses avec la variation des visions d'une même personne.

Dans la terminologie des *Cahiers*, l'*accommodation* est définie, au sens le plus général, comme « *la variation que doit subir un système pour satisfaire à des conditions données* »⁴⁹³. Tout système à accommodation est complexe ou hétérogène, et le point de vue est précisément un tel système. Valéry résume tout ceci dans la formule : « [le] point de vue est le groupement, l'unité d'un système de variables admettant une accommodation qui peut varier continûment »⁴⁹⁴. Quand cette variation de points de vue est effectuée consciemment et volontairement, Valéry parle d'une modulation : sans aucun doute, c'est dans le domaine de l'art que les points de vue les plus différents sont exploités.

On peut se demander quel est le point de vue que Valéry applique en travaillant à ses *Cahiers*, en développant ses idées et conceptions. Pour donner une réponse à cette question nous nous référons aux observations de J. Schmidt-Radefeldt qui a travaillé sur le problème du langage chez Valéry. Il affirme :

« [Il faut] remémorer [sa] crise de jeunesse, la nuit de Gênes de 1892, à partir de laquelle son point de vue fondamental a été de tout considérer comme phénomène mental, c'est-à-dire comme élément de relation dans un système de fonctions. Ce point

⁴⁹³ Cité par SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 242.

⁴⁹⁴ Cité par SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 242.

de vue fonctionnel, comme il l'appelle, contenant à la fois le formel, l'accidentel et le significatif, implique toujours changement, mouvement, transformation. Mais que doit-on dire d'une expression telle que « à chaque instant », qui veut dire « à chaque regard » et qui signifie, au sens originel du terme, « durée de l'immobile » ? L'immobile n'a pas de durée, affirme Valéry, et il en conclut : l'idée de l'instant implique de « supposer ou faire stable ce qui ne l'est pas ». Imaginer simultanément un corps, une flèche par exemple, et son mouvement, est impossible, car si nous pensons au mouvement nous abandonnons l'idée du corps et réciproquement »⁴⁹⁵.

Ainsi, on doit nettement distinguer entre les phénomènes réels et les phénomènes imaginés, tout ceci vise à la distinction nette entre plusieurs espèces de points de vue. Selon ce que nous avons vu dans la deuxième partie, c'est le *moi* en tant que système de référence de "premier ordre" qui coordonne les différentes espèces de points de vue ; néanmoins le moi est une relativité comme le reste, il a parlé de différents "moi", c'est avant tout une notion de position ou de situation : le seul point d'où l'on voit, une sorte de lieu géométrique.

Revenons à la théorie de la relativité. D'après les recherches de Judith Robinson Valéry, on connaît la grande estime que Valéry éprouvait pour les idées d'Einstein⁴⁹⁶ et nous sommes en droit de nous demander si Valéry est véritablement "relativiste" ou bien s'il adopte des positions relativistes dans sa vision. Selon J. R. Valéry, après avoir assisté à Paris en 1929 à des conférences de ce grand physicien, Valéry note dans ses *Cahiers* qu'il le considère comme un artiste développant son incertitude et sa foi sur l'architecture des formes. Il se sent confirmé dans ses propres idées quand Einstein affirme : « *La distance entre la réalité et la théorie est telle qu'il faut trouver les points de vue d'architecture* » (C. XIV, p. 107) et il ajoute que rien ne lui a fait plus de plaisir à entendre, que rien ne le confirme davantage dans ses idées, car dans le domaine "physico-psychique", c'est des millions de fois plus vrai que dans le monde physique. Ce qu'il faut entendre par « *points de vue d'architecture* », « reste obscur et fragmentaire dans les *Cahiers* bien que Valéry y revienne plus tard »⁴⁹⁷. Mais dans le même *cahier* (XIV, p. 136), il représente dans son ensemble l'arrière-fond de cette idée : la relation entre les observations empiriques et les conceptions théoriques. Il note : « "*point de vue d'architecture*", *affections – expressions – impulsions* ».

Dans le dialogue « L'idée fixe », Valéry reprend cette idée et c'est là que nous lisons « *qu'il faut bien trouver des points de vue d'architecture* », « *entre la théorie et l'expérience* »⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), pp. 242-243.

⁴⁹⁶ ROBINSON-VALERY, J. (1963), p. 41.

⁴⁹⁷ SCHMIDT-RADEFELDT (Kiel), J. (1974), p. 243.

⁴⁹⁸ VALERY, P. (1960), *Dialogues*, « L'idée fixe », p. 264.

La relativité que recherche Valéry n'est pas celle qu'introduit le mouvement en physique, mais celle qu'introduit l'observation même dans la production de la connaissance, dans le domaine physico-psychique. L'observation implique par définition le facteur changement qui se place où il peut, "*intus vs extra*". C'est précisément cette liaison ou relation entre les phénomènes psychiques et physiques à laquelle s'intéresse Valéry. Pour cette raison il formule son *principe de la relativité* de la façon suivante :

« Si le spectateur A observe le phénomène P c'est une relation (AP).

Si le spectateur B observe le phénomène P c'est une relation (BP).

Mais si A observe P dans la relation BP, P devient P'. Chaque spectateur à telle époque j'observe P_1 – et si à telle autre époque je l'observe encore (P_2), $P_1 = P_2$.

Mais si j'observe P_1 en (2) c'est P'. Chaque spectateur à telle époque voit P comme si P ne se composait pas avec la modification de lui. » (C. VI, p. 882)

Dès lors, pour Valéry, ce ne sont pas forcément les choses ou phénomènes qui changent, c'est le point de vue individuel qui se trouve en changement permanent, et un spectateur ne se rend pas compte de sa propre modification.

Valéry entend des expressions telles que "*au point de vue de*", "*sous le rapport*", "*en tant que*", comme des manifestations de coordination et des invariants d'une coordination variante ou des abstractions ; elles signifient "*accommodation*", caractérisée par arrêts ou négligences de telles associations au profit de telles autres. Même une expression telle que "*en réalité*" (c'est-à-dire en y regardant de plus près) exprime une transformation par attention et l'on sous-entend que cette opération conduit à une valeur limite dont on postule l'existence. (C. III, p. 387 et p. 634, C. XIII, p. 593)

Nous venons de constater que le point de vue individuel est un système de coordonnées : il y a alors toujours une coordonnée au moins qui varie. Valéry note à ce propos : « *Relativité – Voici mon énoncé* : Il n'y a pas de variables indépendantes *en soi*. On est obligé d'en prendre dans chaque analyse. Il n'y a aucune variable isolée. » (C. XV, p. 608)

L'homme est pour ainsi dire un point de vue, ou plutôt une variation d'un point de vue. La vision subjective n'est jamais achevée, elle est toujours en mouvement, – et « *parce qu'il n'y a plus d'un homme dans le monde, il y a des langues et des arts, des millions de points de vue, des œuvres d'un seul qui passent les forces d'un seul* » (C. VIII, p. 266). La question posée en 1915 dans les *Cahiers* restera : Qui analysera la relativité du langage ?

Dans cette ébauche détaillée d'une science des manières de voir que nous avons citée, Valéry constate que le *langage*⁴⁹⁹ implique une confusion des manières de voir. Ici nous nous

⁴⁹⁹ Nous employons la terminologie de Valéry.

rapprochons de l'idée des sémioticiens. En ce qui concerne cette remarque, Valéry distingue nettement deux aspects : d'une part, le langage nous conditionne, de l'autre, nous le conditionnons ; tantôt nous le plions à notre vue, tantôt il transforme notre vue. Pour donner un exemple : le langage confond dans les noms ce qu'il faut débrouiller ensuite par des phrases. Le même signe, un nom propre comme *Einstein* par exemple peut désigner un personnage vu de l'extérieur (suivant certaines informations), sa vie intellectuelle et psychique, sa vie réelle ou sa vie probable, donc celui qui fut, celui qui voit, celui qu'on (re-) construit. Tous les termes (isolés) tels qu'un homme, un arbre ne sont que des symboles parce qu'on a éliminé le point de vue de celui qui parle, qui se trouve dans le contexte linguistique d'une phrase ou dans la situation.

Dans la théorie linguistique de Valéry, les termes isolés ne sont que des "dessinables". Mais la langue peut être employée hors d'une situation concrète, il remplace pour ainsi dire la réalité. Dans la langue, il y a des "mots" désignant des choses concrètes (comme pierre par exemple) et des choses abstraites (une pensée) ; il en résulte qu'il y a un point de vue assimilateur qui traite toutes ces "choses" comme des choses équivalentes. Ce point de vue assimilateur de la langue réside dans le caractère sémiotique de son système.

Mais Valéry n'oublie point de mettre l'accent sur le fait que tout langage naturel nécessite un "monde" comme arrière-fond ou, en termes plus modernes, un plan pragmatique. Il y a un ensemble de points de vue dans ce monde qui vaut pour tout le monde, de même qu'il y a dans le langage un ensemble de choses convenues dont la partie fondamentale est ce qui est commun en nature à deux interlocuteurs. Valéry écrit à ce propos :

« Les points de vue ordinaires sont avec le langage ordinaire dans une liaison λ . Il y a une relation générale L. Un point de vue ordinaire est un point de vue dont le langage ordinaire donne l'expression exacte, c. à d. qui se forme et est étendue sans exiger altération des significations et conventions.

Un point de vue en général est une relation de x choses à une chose, telle que cette chose étant fixée, une certaine relation uniforme soit déterminée entre les x.

En général, ce sont les choses qui sont en réalité définies ainsi et les relations qui sont données. Point de vue auditif. Un appareil enregistreur plongé dans un milieu choisi.»
(C. XII, p. 888)

Nous pensons qu'ici, d'un certain côté dans le domaine de la langue et du langage, ce qu'on entend par le point de vue ordinaire dont parle Valéry, c'est le point de vue accepté par tout le monde qui est la dénotation, la signification de la chose par convention, et aussi les *connotations sémantiques* attachées aux mots. Ces dernières sont en effet, des points de vue lexicalisés, à savoir cristallisés dans les mots par toutes sortes de facteurs comme : culture,

histoire, religion, tradition littéraire et populaire, expériences individuelles, etc. Ces connotations apparaissent parfois comme "sens figuré" dans le dictionnaire. Ces points de vue n'altèrent pas les conventions et les significations.

Mais les points de vue en général, pourront être assimilés à des *connotations pragmatiques* qui, gravitant autour des mots comme « un magma de valeurs instables », sont des points de vue qui ne sont pas cristallisés dans les mots et qui apparaissent dans certaines situations, mais sont aussi liés à la culture, la tradition, l'expérience individuelle, etc. : en fonction de facteurs pragmatiques et sociaux, ces connotations sont attachées à une communauté linguistique donnée⁵⁰⁰.

De plus pour Valéry, le langage fait toute la perspective de l'esprit et « *la "civilisation" est perspective* » (*Œuvres II, Mauvaises pensées et autres*, p. 903 et *C. XI*, p. 351). Et Schmidt-Radefeldt ajoute à ces quelques remarques sur le point de vue et le langage que c'est avant tout le *verbe* qui, « selon la conception psycholinguistique de Valéry, permet en combinaison avec les éléments déictiques de jouer sur les points de vue, les échelles, les ordres de grandeur et les situations d'un "observateur", c'est-à-dire de celui qui emploie le verbe. D'autre part, le verbe dispose de la plus grande quantité d'informations (temps, personne, mode, etc.), et, d'autre part il implique l'exceptionnelle possibilité de transformer celui qui l'emploie. Le verbe est une forme d'action, une forme à compléter : il provoque une transformation de l'imagination de celui qui parle, ainsi que de celui qui écoute »⁵⁰¹.

Il nous faut maintenant porter attention à un autre fait intéressant qui concerne la relativité du langage et du point de vue. Valéry se sert de l'exemple des *nombres* et il affirme qu'énumérer au lieu de dire "beaucoup" ou "peu" fut un progrès de l'objectivité dans l'évolution de la langue :

« *L'opération de compter et son moyen, le nombre est un cas et modèle de la transformation caractéristique du vague au net ; de pluralité au nombre. Le regard quantitatif sur les choses qui conclut : Beaucoup, peu ou grand ou fort, ou petit faible – est qualificatif aussi. Le grand/petit jusqu'ici est comparable au bleu/rouge.* » (*C. XVI*, p. 795)

Ainsi le nombre est une quantité relative quant à celui qui l'emploie. Mais les termes *beaucoup* et *peu* peuvent servir à éclaircir un autre fait important. Valéry en donne un exemple :

⁵⁰⁰ Sur la problématique de connotation, voir : ATHARI NIKAZM, Marzieh (2005), *Connotation et Point de vue : de la sémiotique à la sémantique*.

⁵⁰¹ SCHIMDT-RADEFELT, J. (1974), p. 246.

« Dire : il y avait beaucoup de monde = il y avait plus de monde que les données ne l'auraient fait calculer. » (C. VII, p. 47)

Par cet exemple de type linguistique, Valéry décèle les multiplications ou *pré-suppositions* contenues dans ces paroles qui, dans la plupart des cas, ne sont que l'expression du point de vue de celui qui parle. La question du nombre et de la présupposition est traitée dans les travaux d'O. Ducrot et P.-Y. Raccah. O. Ducrot a travaillé minutieusement dans ses *Échelles argumentatives*, sur la question de quantité, sur *peu, un peu*. En ce qui concerne la question de la présupposition, ce qu'ils entendent par « présupposé » englobe certaines implications de la phrase dans la mesure où elles s'y trouvent inscrites de façon stable et constante. Lorsqu'une telle chose présuppose une autre, c'est dire que la deuxième est compréhensible implicitement à partir de ce que nous avons dit. La « présupposition » est un caractère phrastique de l'énoncé. Elle est un mécanisme linguistique qui permet de présenter certaines informations comme appartenant à un savoir partagé, et qui n'a pas besoin d'être pris en charge ou bien explicité par le locuteur. En effet, on considère « présupposées, toutes les informations qui, sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif »⁵⁰². Quand on dit : « Pierre a cessé de fumer », on présuppose en même temps que « Pierre fumait dans le passé ». Ou bien « Alice a quitté la pièce » présuppose qu' « Alice était déjà dans la pièce ». Il est vrai qu'on n'« affirme » pas cette information, en d'autres termes on ne la *pose* pas, mais on la présente simplement par l'énoncé de sorte que tout interlocuteur peut inférer cette information. Ainsi dans une phrase, on peut distinguer un « posé » et un « présupposé ». Dans l'exemple cité : « Alice a quitté la pièce », le posé correspond à l'affirmation qu'Alice n'est pas dans la pièce, le présupposé correspond pour sa part à l'information implicite selon laquelle « Alice était déjà là ». En effet, « le présupposé essaie de se situer dans un passé de la connaissance, éventuellement fictif, auquel le locuteur fait semblant de se référer »⁵⁰³. Dans un présupposé, on ne laisse pas seulement entendre quelque chose à l'interlocuteur, comme lorsque quelqu'un dit : « Pierre a cessé de fumer », c'est pour faire comprendre qu'« il fumait dans le passé », c'est un rappel d'une connaissance passée, il ne veut pas seulement dire « Pierre ne fume plus actuellement ». Bien que le présupposé ne constitue pas l'objet essentiel du message, mais le contenu implicite présupposé est présent dans l'énoncé lui-même, il est véhiculé par l'énoncé et il ne peut être désavoué par le locuteur. O. Ducrot croit que le présupposé appartient plutôt

⁵⁰² KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1988), *L'implicite*, p. 25.

⁵⁰³ DUCROT, O. (1984), p. 21.

au « sens littéral ». L'exemple « Avez-vous cessé de battre votre femme ? » présuppose que la personne battait sa femme. Ce sont des présupposés argumentationnels.

De plus, dans le cadre d'une théorie des points de vue, Valéry a également parlé (mais il ne les a pas classés) de diverses fonctions des manières de parler, les *registres de la parole*, qui dépendent de la situation sociale ou bien du point de vue de celui qui parle : parler en vers ou en prose, en honnête homme ou en chef, en sage, en songe, en colère ou en public, – autant de formes d'une activité que l'auteur des *Cahiers* compare aux valeurs diverses de l'accommodation d'un organe. Ces *registres de la parole* sont envisagés et classés par Louis Hjelmslev, le linguiste danois comme « langages de connotation » dans son célèbre ouvrage, *Prolégomènes à la théorie du langage* (1943).

Chez Valéry, il s'agit dans tous les cas de trouver le système des conditions, de références constantes toujours reconstituables, et d'actes, qui permette de représenter (dans un langage minimum, homogène et propre au raisonnement)⁵⁰⁴ les phénomènes en tenant compte de l'observateur ; c'est ce dernier qui introduit les interprétations et significations, les échelles et beaucoup d'autres conditions. Nous reviendrons sur la question de l'observateur par la présentation de la théorie du point de vue chez J. Fontanille.

Il est donc évident que Valéry voit clairement la nécessité de distinguer entre les points de vue *naturels* et *artificiels*, et les linguistes supposent que « Valéry suivait en ceci la distinction faite par Léonard de Vinci entre *perspettiva naturale* et *perspettiva accidentale* »⁵⁰⁵

À première vue, cette distinction ne paraît pas facile à établir, mais elle sera possible en prenant pour base les points de vue naturels. « *La grande nouveauté moderne, ce sont les points de vue artificiels, les changements d'échelle. On trouve les axiomes qui définissent les points de vue naturels. Puis on supprime, on en ajoute ou suppose un sens de moins, un de plus, une relation différente. Grande nouveauté, par l'attaque systématique des habitudes.* » (C. V, p. 144)

Le point de vue artificiel implique qu'il soit construit, qu'il soit fait avec des opérations définies et des éléments définis qui ne se reconnaissent pas dans la construction achevée. C'est avant tout dans les arts et la littérature que le changement de point de vue, de l'échelle, se révèle comme extrêmement fructueux. Selon Valéry, le théâtre surtout est un art où la pluralité des points de vue joue un rôle énorme parce qu'un nombre fini d'opérations, une pluralité de "têtes" y est impliquée : l'auteur, les spectateurs, les personnages. Tout

⁵⁰⁴ Dans ses *Cahiers*, Valéry a constamment essayé de formaliser les résultats de ses recherches dans un langage symbolique à la Leibniz. L'influence de Leibniz sur la théorie linguistique de Valéry (en particulier sur la relation sujet/ prédicat) est évident. Voir SCHIMDT-RADEFELT, J. (1970), pp. 149-155.

⁵⁰⁵ SHIMDT-RADEFELT, J. (1974), p. 247.

spectacle, soit "réel", soit "semi-réel" demande la vue, implique le point de vue ; un spectacle réel est théâtre pour l'observateur qui ne participe que par sa présence⁵⁰⁶.

Ce qui est une méthode ou technique fort ancienne dans les sciences ou dans les beaux-arts, c'est-à-dire le jeu, profiter d'un changement de point de vue, est quelque chose de très exploité en littérature et en particulier dans le *roman*. Valéry s'intéresse au roman dans la mesure où celui-ci est un système fermé de valeurs déterminées qui se prête à une analyse rigoureuse. Dans une note des *Cahiers* qui date de 1924, il constate que :

« *La "psychologie" d'un roman est une convention analogue à celle du bridge, plus exactement elle est moins ingénieuse et moins "pure" : il y a des conventions mêlées et des changements de convention. Tantôt les personnages et situations sont vus à une échelle, tantôt à une autre. Tantôt on est dans leur "cœur" (c'est-à-dire dans un certain système de mots), tantôt dans la situation d'un dieu qui voit tout et les considère, tantôt d'un observateur quelconque ; et tantôt il les voit au microscope (un système de mots), tantôt au télescope ; et tantôt comme un peintre, tantôt comme un badaud, tantôt comme un Père de l'Eglise.* » (C. IX, p. 700)

Par cette énumération d'une pluralité de points de vue qui entraînent, dans le roman, différents niveaux de style et registres de parole, « Valéry critique l'impureté du roman, – c'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles il n'a jamais voulu écrire un roman »⁵⁰⁷.

Mais ce qui mérite attention, dans la remarque citée, c'est que Valéry, « en tant que premier théoricien français du point de vue »⁵⁰⁸, distingue entre les trois situations narratives essentielles : 1° *être dans le cœur des personnes*, ce qui signifie le récit à la première personne ou bien le style indirect libre (monologue intérieur). G. Genette, chez qui le point de vue indique les modes de présence du narrateur, propose pour cela la "focalisation interne" et c'est « lorsque le narrateur s'efface derrière ses personnages, leur délègue la prise en charge du récit et n'en sait pas plus qu'eux »⁵⁰⁹. 2° *être dans la situation d'un dieu*, c'est-à-dire l'auteur (ou le narrateur) omniscient et Genette propose "focalisation zéro", « c'est le cas du narrateur omniscient, qui contrôle l'ensemble de la scène narrative, en sait plus que ses personnages et entre dans leur intériorité »⁵¹⁰. 3° *être dans la situation d'un observateur quelconque* signifie que le récit est conduit selon le point de vue d'un personnage du roman ou d'un point de vue

⁵⁰⁶ Cf. SHIMDT-RADEFELT, J. (1974), p. 247.

⁵⁰⁷ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 248.

⁵⁰⁸ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1974), p. 248. Il ajoute aussi dans des notes de bas de la même page : « Le concept théorique de point de vue (en littérature) avait été traité par N. Freidman, « Point of view in fiction : the development of a critical concept », in *PMLA LXX* (1995), 1160-1184, et R. Weimann, « Erzählerstand-punkt und point of view », in *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 1962, 369-416, et d'une excellente mise au point de F. van Rossum-Guyon, « Point de vue ou perspective narrative. Théories et concepts critiques », in *Poétique*, 1970, 476-497 ».

⁵⁰⁹ BERTRAND, D. (2000), p. 71.

⁵¹⁰ BERTRAND, D. (2000), p. 71.

apparemment plus objectif. C'est la "focalisation externe", « lorsque le narrateur s'installe à l'extérieur du récit et ne donne à connaître que ce que cette position du dehors autorise »⁵¹¹.

Comme nous l'avons déjà noté dans le chapitre précédent, le point de vue narratif est une forme particulière du point de vue qui exprime une subjectivité particulière.

Dans l'analyse scientifique du roman, selon Valéry, « on devrait tenir compte du fait qu'il n'y a pas de place pour un observateur privilégié, et Valéry aurait été d'accord avec Sartre sur le fait que la théorie de la relativité d'Einstein s'appliquerait intégralement à l'univers romanesque »⁵¹².

Nous voyons que pour la littérature narrative ainsi que pour tout produit de langage, la théorie du point de vue occupe une place de premier rang : aussi le dessein de Valéry fut-il de reprendre la littérature avec des notions et des objectifs précis et scientifiques. Une théorie du point de vue appliquée au roman devrait être conçue comme élément d'une théorie générale des manières de voir. C'est ainsi que chez Valéry, le point de vue n'est pas seulement un objet de description mais aussi devient un outil pour la description.

Essayons à présent de résumer la conception d'une théorie du point de vue dans les *Cahiers* de Valéry. En tout ce dont l'esprit s'occupe, il est constamment nécessaire de se rendre compte de la manière dont il voit, c'est-à-dire de ces conditions d'observation fondamentales qui sont relatives aux objets considérés. La définition des points de vue doit porter sur les variables ainsi que sur les invariants.

Tout point de vue implique une finalité ou un but qui s'évanouit par un changement du point de vue. La finalité est la tendance à représenter toute chose par une formule établie sur le modèle de l'acte volontaire et conscient. Cet acte est caractérisé par le contraste des choses données avec les choses imaginées et affectées. Si une chose A est considérée d'un point de vue X, cette observation détermine une sorte de partition de A ; Valéry propose d'appeler ceci « *partie projective de A selon X* ». En d'autres termes :

« Considérer la chose A au "point de vue" X, c'est y donner à l'attribut X la valeur éminente dans les développements soit d'actes, soit de représentations.

On voit ici que l'attribut est relatif au rôle joué par la chose dans tel mécanisme. Il détache nettement ce qui guide ou détermine mon action quant à A.

Toutes les choses sont alors réduites à un ensemble de valeurs au même attribut.

– Ne retenir que ce qui entre dans un système d'actions virtuelles dont le but est Y. Ce but est le point de vue. À chaque point de vue différent correspond un ensemble des notions, définitions, relations, opérations, adjonctions.

⁵¹¹ BERTRAND, D. (2000), p. 71.

⁵¹² SCHMIDT-RADEFLDT, J. (1974), p. 248.

Regarde ce pays aux points de vue : géologique, tactique, économique, peintre, politique, etc.

Il joue chaque fois un rôle différent dans une organisation mentale différente.

Il y a autant de points de vue distincts.

Echelle. Echelle quantitative. Ainsi, le point de vue du philosophe (ou la philosophie même se définit par là) est défini par le [sens] des mots. » (C. V, p. 799)

Sans doute, pour lui « *Tout dépend de la manière de voir – et de créer le problème* » (C. XXI, p. 303 [C. I, p. 706]) et la grande tâche d'une science des manières de voir ou d'une philosophie scientifique serait de classer hiérarchiquement tous les points de vue distincts possibles. Les mathématiques qui consistent en un ensemble de manières de voir s'accordant sur une commune logique, offrent à Valéry pour ce faire une méthode exemplaire. Il convient d'ajouter que c'est sous forme des généralités que Valéry rappelle la notion de point de vue au sens classique, et plus particulièrement la variation des visions d'une même personne. La notion de point de vue apparaît comme une métaphore spatiale et visuelle de toute connaissance immédiate :

« Le monde est ma représentation.

Le monde englobe, produit, utilise, moi et donc ma représentation. [...]

Peut-être ce sont des points de vue tels que n[ou]s ne pouvons les avoir simultanément ni les nier l'un à l'autre par une chaîne de positions continue. Je ne puis voir à la fois les deux faces de mon assiette.

... Et enfin : le point de vue (1) – Monde est ma représentation est un point de vue formel. Le point de vue (2) est significatif. En somme je suis obligé de reconnaître que des choses s'imposent à moi avec une force plus grande que la leur. » (1913, C. V, p. 199 [C. I, p. 521])

« Chaque "chose" est en réalité "plusieurs choses" à la fois. » (C. V, p. 207 [C. I, p. 521])

Et nous pouvons dire que Valéry assimile toutes les questions, philosophiques, psychologiques, intellectuelles, architecturales, à la question de point de vue, tout en disant « *En toute matière le choix du point de vue est capital* » (C. XIV, p. 287 [C. I, p. 650]). En ce qui concerne la philosophie, il dit : c'est « *étude (sans le savoir) des transformations de points de vue et des transformations verbales qui les accompagnent* » (1924, C. IX, p. 924 [C. 2, p. 1015]). Pour les écrivains, il croit que « *chaque auteur a une manière de voir – qui dépend de x, y, z – conditions.* » (C. IV, p. 923 [C. 2, p. 1161])

Il pense aussi à des points de vue tels que nous ne pouvons les avoir simultanément ni les lier l'un à l'autre par une chaîne de positions continue. « *Je ne puis voir à la fois les deux faces de mon assiette* ». Cette affirmation de Valéry se rapproche de la phénoménologie et du concept d'esquisse chez Husserl par exemple. C'est pourquoi Valéry a recours à sa théorie des

"manières de voir" pour surmonter l'apparente impossibilité de réconcilier les "points de vue" incompatibles.

Pour revenir au bout de nos remarques, ajoutons que Schimdt-Radefeldt affirme : « il y a un point de vue des points de vue que Valéry appelle le "regard d'ange". C'est précisément cet observateur qui possède cette science que nous n'avons pas et dont nous pouvons nous douter »⁵¹³. Pour nous, ce point de vue des points de vue dont Valéry parle, c'est un point de vue qui intègre tous les points de vue ; c'est aussi avoir une conscience ouverte à toutes les choses, et le regard d'ange, est un regard qui ne se ferme pas dans un cadre spatio-temporel précis et qui peut tout saisir.

Ainsi, nous avons vu que les descriptions de Valéry montrent très bien les points de vue des observateurs. Il décrit la mentalité et l'idéologie des observateurs, l'objet dépend de lui. Les changements de points de vue peuvent être interprétés comme la destruction progressive des règles d'actorialisation de la figure.

Ici apparaissent aussi les relations de l'être et du paraître et du croire. La réalité des êtres et des choses est toujours à construire, tout est relatif. C'est dans le parcours subjectif de l'observateur où les choses se construisent et que le discours installe son référent.

« [...] chacun se réfère à une vision ou expérience différente qu'il s'agissait de représenter. Ainsi la vision du changement, celle des substitutions possibles, – de leurs différences de qualité ; la vision selon les actes – et la forme générale des actes. L'acte résolvant une différence d'état – et annulant une sensation » (1931, C. XV, p. 259 [C. I, p. 1342])

Selon J. Fontanille aussi, « pour la phénoménologie, le lieu commun du "changement dans la continuité" est à traiter du point de vue d'un sujet percevant [et en somme] c'est la possibilité même d'un changement de point de vue sur un objet quelconque qui permet de lui attribuer, à titre de soupçon, d'hypothèse ou de croyance, une existence autonome du point de vue lui-même »⁵¹⁴. Et sur le plan sémiotique, le compte-rendu de perception correspond à la trace explicite ou implicite de savoirs, de jugements de valeur dans la référenciation des objets du discours à partir d'un procès perceptuel. Comme la référenciation des objets révèle le point de vue de l'énonciateur, l'évaluation de la perception montre l'opposition entre l'objectivité et subjectivité.

À présent, nous avons l'intention de présenter deux théories nouvelles du point de vue. D'abord cela nous semble nécessaire pour compléter les hypothèses de Valéry qui, toujours soucieux de la théorisation de cette question, affirme :

⁵¹³ SCHMIDT-RADEFLDT, J. (1974), p. 249.

⁵¹⁴ FONTANILLE, J. (sous la dir.) (1995c), p. 7.

« La question de "point de vue" est capitale. Jamais elle n'a été ni approfondie ni régulièrement utilisée.

C'est pourquoi l'incohérence est la règle, comme on le voit par le langage – lequel confond sous les noms ce qu'il faut débrouiller ensuite par des phrases. » (1912, C. IV, pp. 707-708, [C. 2, p. 351])

Ensuite, pour l'analyse d'un des textes majeurs, « L'Homme et la coquille »⁵¹⁵, jouant bien sur la question du point de vue, nous avons besoin d'outils de description. Dans les théories courantes sur la question de point de vue, la notion d'observateur chez J. Fontanille attire notre attention et nous lui réservons une place toute particulière parce que premièrement, parmi les sémioticiens de l'École de Paris, son analyse représente la tentative la plus poussée et la plus radicale de théorisation du point de vue. Et deuxièmement, puisque Valéry lui-même était à la fois un grand observateur et un théoricien de la question du point de vue, nous voulons savoir s'il y a des rapports entre les concepts d'observateur chez Fontanille et chez Valéry.

Enfin, nous allons montrer que Valéry ajoute son point de vue particulier sur les mots de langue ; le plus illustratif, c'est le mot "Narcisse". Pour cela, avant la description sémantique de ce mot, nous allons étudier la Sémantique des Points de Vue théorisée et présentée par Pierre-Yves Raccach, issue de la théorie de l'Argumentation dans la langue de O. Ducrot. La spécificité de ce cadre théorique de la sémantique n'est pas le choix épistémologique d'un objet d'étude, mais « le choix des propriétés du sens qui seront considérées comme pertinentes »⁵¹⁶.

3. Deux théories nouvelles du point de vue

Afin de parvenir de la théorie du point de vue à une théorie de la connaissance, objet d'étude du chapitre suivant, chez Valéry, – l'homme des *Cahiers* qui ne se contente pas d'être écrivain et poète, mais aussi philosophe, théoricien, linguiste –, nous devons avoir recours à des théories scientifiques pour éclairer notre chemin. Nous avons même, dans la section sémantique, utilisé des exemples tirés de la vie quotidienne qui à première vue, paraissent très simple et ordinaire. Mais en effet, de ces exemples si simples, les théoriciens ont tiré des conclusions qui peuvent nous guider dans notre processus d'analyse. Les théoriciens sont obligés de prendre des exemples de la vie quotidienne, et non des exemples venus de la

⁵¹⁵ Voir le chapitre suivant.

⁵¹⁶ RACCAH, Pierre-Yves (2005a), « Une description de l'excessivité en sémantique des points de vue », p. 3.

littérature et de la poésie, pour résoudre le problème de la langue. De notre côté, nous nous sommes appuyée sur les exemples qu'ils ont développés pour bien montrer leur raisonnement.

Quant à Valéry, nous savons que l'une de ses préoccupations était aussi le langage et la langue. Le problème du langage et de la langue s'est posé dès sa jeunesse et lui paraissait difficile à résoudre. Et avec « Monsieur Teste », il a mis le langage « en accusation ». Il a insisté à plusieurs reprises sur le fait que le langage est un phénomène extrêmement complexe, qui commande toute l'activité du "Moi" pensant et écrivant, et qui s'impose donc de plusieurs manières à l'attention de celui qui veut comprendre cette activité. La langue, la parole, le discours ont plusieurs fonctions, et comme on ne prend ordinairement pas soin de les distinguer nettement, cela crée beaucoup de confusion « *dans les esprits qui raisonnent sur les Lettres* »⁵¹⁷. C'est pourquoi nous voyons Valéry s'efforcer si souvent de préciser ces distinctions, afin de leur donner le plus de solidité possible. Nous le voyons par exemple, à propos de Marcel Proust, alors qu'il tente de définir le roman, constater que « *tout genre littéraire naît de quelque usage particulier du discours* »⁵¹⁸ ; dans *Eupalinos*, il note que la parole revêt trois formes principales : parole commune, parole poétique, parole savante⁵¹⁹. Il rappelle que le langage, c'est « *la voix publique, cette collection de termes et de règles traditionnels et irrationnels, bizarrement créés et transformés, bizarrement codifiés et très diversement entendus et prononcés* » ; qu'une « *phrase est un acte si complexe que personne, je crois, n'a pu jusqu'ici en donner une définition supportable* » ; et que pour concevoir, « *l'étrange multiplicité d'un discours, il suffit d'évoquer les diverses sciences dont il est justiciable : phonétique, syntaxe, sémantique, logique, philologie, métrique, étymologie* »⁵²⁰. Une véritable théorie du langage devrait donc tendre à définir avec précision toutes ces fonctions, tous ces aspects et tous ces mécanismes. Et c'est bien là le but lointain que Valéry se propose, sans avoir toutefois la prétention de l'atteindre prématurément. Il s'agit pour lui d'observer la langue⁵²¹, comme toutes choses humaines et psychologiques « en acte », et donc il faut rendre compte du fait que l'énoncé⁵²² même, puisqu'elle « *doit, comme tout acte complexe et singulier, être appropriée à quelque circonstance qui ne se produit pas,*

⁵¹⁷ VALÉRY, P. (1957), *Variété*, p. 519.

⁵¹⁸ VALÉRY, P. (1957), *Variété*, p. 558.

⁵¹⁹ VALÉRY, P. (1960), « Eupalinos ou l'Architecte », p. 127.

⁵²⁰ VALÉRY, P. (1957), *Variété*, p. 546-547

⁵²¹ Valéry confond parfois le langage et la langue. Pour lui, il s'agit d'observer le langage, mais le langage n'est pas observable. Dans le feuillet 17 du manuscrit « Analyse du langage », il écrit : « *Le langage n'est pas la reproduction de la pensée, il ne connaît des phrases mentaux réels – mais bien d'une conception simplifiée et très lointaines de ces phénomènes. Il est impossible de monter langage à la pensée* ».

⁵²² Valéry emploie le terme « phrase ».

[comporte] *une coordination de perceptions actuelles, d'impulsions et d'images du moment avec tout un « matériel » de réflexes, de souvenirs, d'habitudes* »⁵²³.

En ce qui concerne le langage, Valéry a deux problèmes essentiels à résoudre : le problème de la poésie et le problème de la connaissance. Ces deux problèmes correspondent d'ailleurs à deux formes de sa sensibilité, à deux attitudes qu'il prend tout naturellement à l'égard des mots, tantôt captif de leur "charmes" et tantôt rebelle à leurs "pièges", tantôt poète, et tantôt penseur :

« Mon humeur assez rigoureuse se relâche pourtant, et se laisse séduire à divers mots, tous imprécis et inépuisables qu'ils sont, qui me ravissent jusqu'à l'illusion d'une richesse et d'une profondeur si précieuses que je me garde d'en refuser l'enchantement. Je leur retire alors toute importance : je les exclus de tout emploi dans une réflexion suivie, et les remets à mes moments de nonchaloir.

*Le seul nom de NATURE, par exemple, m'enivre, et je ne sais ce qu'il veut dire. Oserai-je avouer que le mot PHILOSOPHIE me semble magique, si je l'entends en ignorant, et très loin de songer aux écoles ? Je lui trouve en lui-même un charme : celui d'une personne très belle et très calme, qui change l'amour en sagesse, ou bien la sagesse en amour. »*⁵²⁴

Cette double attitude de Valéry ne fait d'ailleurs que refléter la double série de progrès par lesquels l'esprit humain est parvenu à former le langage de la poésie et le langage des sciences. Il note : *« Science et poésie peuvent en effet se concevoir comme des développements divergents de propriétés et de possibilités qui sont confondues dans l'usage commun de la parole... Langage des sciences, langage lyrique sont les manifestations comme symétriques d'une volonté de pureté et de puissance par la pureté, qui, s'exerçant à partir du langage ordinaire dont le domaine et les opérations sont essentiellement finis, vise à accroître d'âge en âge ce que la vie utilitaire ne se dépense qu'à conserver ou à reproduire. »*⁵²⁵

C'est pourquoi les efforts de Valéry pour prendre conscience de la fonction du langage se portent principalement dans deux directions, à savoir la science et la poésie. Ainsi, en ce qui nous concerne, pour atteindre un mode supérieur de connaissance des textes de Valéry, nous allons recourir à des moyens d'expression aussi précis et rigoureux que possible en prenant des théories sémiotique et sémantique qui pourront nous aider dans notre réflexion.

Cette introduction nous permet de présenter les deux théories scientifiques relative à notre problématique du point de vue, qui exposent essentiellement le rapport entre le système de la langue et la cognition.

⁵²³ VALÉRY, P. (1957), *Variété*, p. 708.

⁵²⁴ VALÉRY, P. (1960), *Regards sur le monde actuel et autres essais*, « Orientem Versus », p. 1040.

⁵²⁵ Cité par BEMOL, M. (1949), p. 141.

a. La notion d'observateur et la théorie du point de vue de Jacques Fontanille

Pour Jacques Fontanille comme Paul Valéry, le point de vue est une des "pièces maîtresses" du dispositif cognitif qui participe à l'assomption de la signification, et cette question est une des clés de la construction de la signification, tant en ce qui concerne le traitement du savoir que la "stratégie argumentative" utilisée. Il étudie la notion de point de vue dans les procédures de la mise en discours. Parce que dans ces procédures, le point de vue est une grande configuration commune à la production et à la réception du discours et qu'elle concerne à la fois l'énonciateur qui propose un point de vue et l'énonciataire qui en adopte un. Il n'est pas nécessaire de rappeler que, dans ce processus, le point de vue est associé à la subjectivité dans le langage. Car adopter un point de vue, c'est toujours affirmer sa subjectivité. Quand l'énonciataire adopte le point de vue de l'énonciateur, l'énonciataire prend parti, directement ou indirectement, concernant la manière dont on conçoit la connaissance, du rapport entre le sujet connaissant et l'objet de connaissance ; et l'énonciateur adopte une stratégie pour se faire comprendre, pour persuader, pour manipuler l'interprétation de l'interlocuteur. Et la compréhension du point de vue ira de l'effet de sens saisi dans la communication (ou dans la lecture) jusqu'à l'assomption des sélections et exclusions qui le sous-tendent.

Selon Fontanille, dans la conception du point de vue, il y a toujours deux versants, un versant épistémologique et un versant stratégique. Et toute théorie de la connaissance devrait prendre en compte ces deux types de relation : la relation entre le sujet et l'objet qui relève de l'"épistémologie" et la relation entre le destinataire et le destinataire du savoir qui évoque la "stratégie".

Nous nous permettons de citer longuement la thèse fondamentale de J. Fontanille exprimée dans le *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* pour bien comprendre sa position. Pour lui, le point de vue correspond à :

« toute configuration discursive où est engagée une compétence d'observation différente de celle du sujet d'énonciation présumé. Appartiendront à cette configuration l'observateur et l'informateur, les modalités de leurs compétences cognitives, leurs manifestations figuratives, et en particulier l'interaction des variations de leurs rôles actoriels avec celle de leurs deixis spatio-temporelles.

À l'égard du faire sémiotique, le point de vue apparaît comme une des procédures de discursivisation, voire de textualisation ; on ne peut en effet actualiser quelque structure que ce soit dans l'énoncé sans organiser selon un point de vue déterminé ; le carré sémiotique, les énoncés de jonction, les programmes narratifs, etc. ne

s'actualisent que polarisés, par des points de vue particuliers, qui permettent à chaque sujet d'énonciation d'organiser un discours particulier, à partir des virtualités multipolaires de l'immanence sémio-narrative. Il ne s'agit par conséquent ni d'une "technique", ni d'un "procédé", mais de la manifestation plus ou moins ostensible d'une procédure incontournable de la mise en discours. Dans la mesure où la polarisation des structures suppose un investissement axiologique, on peut définir le point de vue comme la forme cognitive que prend l'investissement de la valeur dans la mise en discours »⁵²⁶.

Nous voyons que chez Fontanille, le point de vue n'est pas compris dans le sens traditionnel comme un technique ou un procédé littéraire, mais est appréhendé au niveau des structures immanentes qui organisent la mise en discours, et, au-delà, la mise en texte. En ce sens, le point de vue est considéré comme complément de la focalisation. Celle-ci actualise certains concepts (ou certains programmes narratifs) au détriment de ceux qui restent à l'état de virtualité, et dont la présence immanente ne laisse pas de jouer un rôle dans le processus du sens et dans l'interprétation des textes. Mais la démarche de J. Fontanille est de proposer des simulacres discursifs ou textuels par lesquels l'énonciateur essaie de manipuler la compétence d'observation et d'interprétation de l'énonciataire. Au sein de ses dispositifs, se trouve l'observateur. À savoir, l'énonciataire essaie d'identifier ce simulacre de l'énonciation par ce qu'il devient l'observateur dans l'énoncé, et cela dépend de différents débrayages comme le débrayage actanciel (« qui projette des instances narratives indépendantes de l'instance d'énonciation, et qui, par conséquent, permet de déléguer sur la dimension cognitive, un sujet cognitif indépendant de l'énonciateur implicite »⁵²⁷), spatio-temporel, actoriel (« qui projette des identités figuratives, des figures-lexèmes, les acteurs de l'énoncé en somme »⁵²⁸) et thématique (« pragmatique/thymique » qui vient s'ajouter à la dimension cognitive de l'énoncé et permet ainsi à l'observateur « thématisé dans l'énoncé [...] de] s'inscrire dans les parcours narratifs et thématiques de l'énoncé »⁵²⁹). Avec ce dernier débrayage, la figuration de l'acteur est complète. Ces divers débrayages que considère Fontanille permettent de dégager des divers observateurs.

Il convient d'ajouter que Fontanille traite la question de l'observateur dans l'énonciation (comme c'est le cas de Valéry) et il le pose "de manière particulière" dans le champ de la narratologie. Pour lui : « Sur la dimension cognitive de l'énonciation, l'Observateur est l'actant principal [...]. Sur la dimension pragmatique de l'énonciation, on installera un actant responsable de la réalisation matérielle de l'énoncé, dénommé, faute de

⁵²⁶ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1989), p. 170.

⁵²⁷ FONTANILLE, J. (1989), p. 17.

⁵²⁸ FONTANILLE, J. (1989), p. 17.

⁵²⁹ FONTANILLE, J. (1989), p. 18.

mieux, "*performateur*". Selon que la matière de l'expression sera verbale, picturale, filmique, etc., ce performateur installé dans l'énoncé comme acteur sera, respectivement, narrateur ou locuteur (dans le récit littéraire) [...]. Une fois vidée de ses rôles cognitifs, l'instance du narrateur n'est plus qu'un rôle de verbalisation, c'est-à-dire un parcours figuratif particulier, lié à la matière verbale de l'expression, attribué au Performateur »⁵³⁰.

Ainsi, nous avons vu que la notion de point de vue chez Fontanille présuppose d'une part une interaction entre un observateur et un informateur et d'autre part un débrayage "pluralisant". Il traite la question du point de vue « dans le cadre d'une théorie sémiotique de la connaissance »⁵³¹, – ce que nous allons étudier dans le chapitre suivant chez Valéry –, et par la suite il fonde toutes les notions dérivées ou jointes comme perspective, focalisation, observation, etc. Dans son ouvrage, *Le savoir partagé*, il donne une « typologie des points de vue » qui consiste à montrer les différentes positions épistémologiques « par la combinaison d'une opération sur l'informateur et d'une opération sur l'observateur ; ce qui signifie que chacune peut être considérée comme la définition d'une interaction type entre deux sujets cognitifs. [Et il propose] de dénommer point de vue une configuration type, constituée d'une opération sur l'informateur et d'une opération sur l'observateur, ainsi que du savoir modalisé qui circule entre les deux »⁵³². Et le modèle de l'épistémologie du discours fournit quatre types de points de vue.

Quand nous avons affaire à la pluralité de l'observateur et de l'informateur, ou plutôt aux débrayages énoncif et énonciatif, il parle à ce propos des "*points de vue exclusifs*" ou de "*déréalisation du discours*". Quand dans un discours, il y a la pluralité des informateurs face à un observateur unique, autrement dit un embrayage énonciatif avec un débrayage énoncif, nous avons des "*points de vue réculsifs*", en revanche s'il y a plusieurs observateurs face à un informateur unique, c'est-à-dire un embrayage énoncif avec un débrayage énonciatif, nous avons les "*points de vue inculsifs*" et enfin, quand l'observateur et informateur sont uniques, à savoir dans le discours, il y a un embrayage énoncif avec l'embrayage énonciatif, le discours caractérise un "*point de vue intégrateur*".

Pour Fontanille, la construction d'un point de vue consiste à modéliser une compétence idéale pour l'énonciataire, celle qui fera construire une sémiotique identique à celle proposée par l'énonciateur, ou à celle qu'il cherche à lui imposer. Dans la mesure où on peut comprendre le procès de signification comme un ensemble de sélections opérées dans l'immanence du parcours génératif, la construction des points de vue est une des stratégies qui permettent à

⁵³⁰ FONTANILLE, J. (1989), p. 47.

⁵³¹ FONTANILLE, J. (1987).

⁵³² FONTANILLE, J. (1987), p. 81.

l'énonciateur de prédéterminer l'adéquation des sélections opérées par l'énonciataire à celles qu'il a lui-même choisies. Ainsi, toute énonciation, pourrait être une "réénonciation". Et comme nous l'avons déjà dit, il considère l'observateur comme la pièce centrale du dispositif d'identification. Enfin, pour revenir à nos remarques, nous pouvons dire que pour les sémioticiens, sous l'angle de l'épistémologie du discours, les points de vue engagent la question de la distribution du savoir dans l'énoncé et des effets de sens qu'elle produit, sous l'angle de l'identification énonciative, ils engagent la question des stratégies de manipulation entre sujets d'énonciation :

« Tout point de vue impose à l'énonciataire, instance de réception, une interprétation à l'énoncé. [...] Construire un point de vue, c'est aussi construire un énonciataire énoncé. Les "pouvoir savoir", "vouloir savoir", etc. qui modalisent l'observateur deviennent en ce sens des contraintes et des limites imposées à la construction de la signification par l'énonciataire. Pour ce dernier, les divers débrayages et syncrétismes qui affectent l'observateur constituent autant de propositions d'*identification*, et le point de vue s'interprète alors comme la pièce maîtresse des *stratégies d'identification* »⁵³³.

Si nous reprenons la définition de P.-Y. Raccah, qui considère la sémiotique comme « l'étude des contraintes que le système des signes impose à la construction du sens »⁵³⁴, l'un de ces systèmes est bien sûr les énoncés de la langue. C'est pourquoi nous allons étudier à présent une autre approche concernant la construction du point de vue, cette fois-ci, il ne s'agit pas du discours et de l'énonciation, mais nous avons affaire à des mots et à des énoncés.

b. La Sémantique des Points de Vue et la théorie des *topoi*⁵³⁵ chez Pierre-Yves Raccah

La Sémantique des Points de Vue vise à « décrire dans un système unifié et les orientations argumentatives et les points de vue »⁵³⁶. Elle s'appuie à la fois sur l'hypothèse polyphonique et sur l'hypothèse argumentationnelle de la langue. En effet ces hypothèses s'intègrent dans cette tendance de sémantique, parce que dans ces deux hypothèses, ce qui joue un rôle essentiel, c'est le point de vue. Une argumentation vise à faire adopter un point de vue tout en supposant comme admis d'autres points de vue, et dans la polyphonie, les relations entre les points de vue que le locuteur attribue à des énonciateurs, et le locuteur sont

⁵³³ GREIMAS, A. J., COURTES, J. (1986), p. 171.

⁵³⁴ Il a donné cette définition dans son cours « Sémantique formelle et descriptive » en décembre 2005.

⁵³⁵ Certains théoriciens préfèrent « *topoi* » sans tréma et d'autres avec tréma « *topoï* », issus du grec « *topos* ». Nous suivons ici le choix de P.-Y. Raccah.

⁵³⁶ RACCAH, P.-Y. (2005a), p. 3.

très importantes. En considérant ces deux hypothèses, la tâche de la sémantique est de « décrire les contraintes que les unités linguistiques imposent aux points de vue visés par les énoncés, mais aussi aux points de vue supposés par ces énoncés »⁵³⁷. Pour s'inscrire dans un raisonnement scientifique, et ici sémantique, il faut s'appuyer sur quelque chose d'objectif et d'observable et, puisque les points de vue sont subjectifs et qu'ils ne sont pas observables, P.-Y. Raccah s'intéresse aux contraintes sur les points de vue qui sont indirectement observables dans la langue ; il définira alors la sémantique comme « l'étude des contraintes que la langue impose pour la construction du sens ». De plus ce sont des contraintes objectives que la langue impose sur les opérations subjectives de la construction du sens. En fait, l'avantage de la Sémantique des Points de Vue est que toute description sémantique puisse servir d'outil à d'autres descriptions sémantiques. Mais qu'est-ce que c'est qu'une description sémantique ?

Selon Raccah, « une description sémantique d'une langue humaine est la description des contraintes que les mots et les structures de cette langue imposent à la construction des sens des énoncés de cette langue. Ces contraintes évoluent diachroniquement, et l'un des facteurs de cette évolution est la cristallisation, en langue, des interprétations de certains discours »⁵³⁸. La description sémantique permet donc de rendre compte des effets d'énoncés, les effets argumentatifs et d'autres effets. Une autre spécificité de la Sémantique des Points de Vue est qu'elle envisage le caractère "manipulatoire" de l'usage de la langue, c'est-à-dire que « l'auteur d'un énoncé cherche à manipuler les destinataires de manière à leur faire construire des sens qui auront les effets sur eux que lui, l'auteur, vise à produire »⁵³⁹ et son système pour la description des phénomènes sémantiques est fondé sur ce caractère.

Mais, pour la description sémantique, il est important de spécifier quels aspects du sens, la Sémantique des Points de Vue considère comme pertinents. Dans son analyse sémantique, Raccah montre la présence de deux aspects qui contribuent à l'énoncé pour la construction du sens. Le premier aspect provient de la langue et relève de la sémantique, le deuxième ne provient pas de la langue. La contribution qui relève du premier aspect, c'est la *signification* et la catégorie de structure linguistique qui est susceptible d'avoir une signification, c'est la phrase, qui joue un rôle important dans la construction du sens. Pour le second aspect, ce qui ne provient pas de la phrase, il l'appelle *situation*, l'ensemble des paramètres non linguistiques qui influent sur la construction du sens. Par conséquent, il considère l'énoncé comme un couple, <phrase, situation> et le sens d'un énoncé dépend à la fois de la phrase et de la situation. Parmi plusieurs contraintes que la langue impose sur la

⁵³⁷ RACCAH, P.-Y. (2005a), p. 3.

⁵³⁸ RACCAH, P.-Y. (2005a), p. 2.

⁵³⁹ RACCAH, P.-Y. (2004), « Une sémantique du point de vue : de l'intersubjectivité à l'adhésion », pp. 7-8.

construction du sens, Raccah insiste sur trois d'entre elles : « les contraintes sur la prise en charge énonciative, les contraintes sur l'argumentation [et] les contraintes liées à l'intonation »⁵⁴⁰.

Selon lui, les mots de la langue indiquent les points de vue qui contraignent la construction du sens. La description de ces contraintes que les mots imposent fait partie de la description sémantique des langues et il essaie de les décrire par le "modèle topique", issu de la théorie de l'"Argumentation dans la Langue" de Ducrot.

Les points de vue suggérés par des mots de la langue, s'expriment par des « champs topiques lexicaux ». Mais il apparaît comme de toute importance de s'intéresser, dans le cadre de l'étude de la construction du sens, aux mots de la langue qui y sont nécessaires. Raccah insiste sur l'idée qu'il faut faire une distinction entre le concept de *mot de phrase* et celui de *mot d'énoncé*, bien qu'ils soient reliés. Le premier a une signification, c'est-à-dire « l'ensemble des contraintes que ce mot-de-phrase impose à la construction du sens de l'énoncé »⁵⁴¹, tandis que le deuxième a un sens, qui joue un rôle dans le sens de l'énoncé global.

La signification des mots-de-phrases se décrit, dans différentes situations, par l'observation des sens des mots-d'énoncés auxquels ils donnent lieu. C'est pourquoi pour la signification des mots dans des phrases, on doit rendre compte de différents sens que les mots ont dans les énoncés, parmi lesquels les connotations. Les mots-d'énoncés ne sont que les "occurrences événementielles" des mots-de-phrases. Ceux-ci ne peuvent pas *déterminer* les orientations argumentatives des énoncés des phrases que l'on peut construire avec eux, mais ils imposent des contraintes sur les orientations argumentatives de leurs énoncés. Puisque P.-Y. Raccah a déjà considéré certains éléments de la phrase comme nécessaires à la construction du sens, il prend ainsi au sérieux la remarque de Benveniste selon laquelle « les énoncés contiennent des traces de leurs conditions d'énonciation »⁵⁴². Ces traces, selon Raccah, proviennent non seulement de la "phrase" mais aussi de la "situation". C'est pourquoi les orientations argumentatives des énoncés dépendent des situations, des situations de référence, celles d'énonciation et celles d'interprétation.

Enfin, il faut dire que l'observation des effets des contraintes imposées par les mots ne s'est pas appuyée sur l'intuition. Le théoricien en effet présente les techniques de la description de la Sémantique des Points de Vue et les mécanismes formels qui conduisent des descriptions de la signification aux prédictions sur les effets de sens, c'est-à-dire la « théorie

⁵⁴⁰ RACCAH, P.-Y. (2004), p. 3.

⁵⁴¹ RACCAH, P.-Y. (2005a), p. 2.

⁵⁴² RACCAH, P.-Y. (2004), p. 4.

des topoi ». En outre, par le modèle topique, il montre comment les mots et les constructions des langues humaines contraignent les orientations argumentatives des énoncés. Pour bien comprendre cela, après avoir présenté la théorie des topoi, nous utilisons ce modèle topique dans le chapitre suivant pour illustrer la description du mot "Narcisse" en lien avec la séquence du narcissisme que nous avons déjà présentée, dans la deuxième partie, par le schéma sémiotique de Greimas. Présentons maintenant le modèle.

Nous savons que le concept fondamental de la théorie de l'Argumentation dans la Langue est celui de la relation argumentative entre les énoncés. Selon O. Ducrot, Anscombe et P.-Y. Raccach, cette relation est une relation binaire, c'est-à-dire qu'il y a deux termes, un énoncé qui est argument et argument pour un autre énoncé qui en est la conclusion. Cette conclusion peut être potentielle, ou bien tirée d'un énoncé argument, ce que Ducrot appelle parfois la « visée argumentative », car il est fréquent qu'un énoncé serve à viser une conclusion qui n'est pas effectivement tirée. En effet, un énoncé ou bien argumente en faveur d'une conclusion effective (non nécessairement explicite) ou bien vise une telle conclusion. Si l'on considère le passage d'un argument à une conclusion comme un chemin, non seulement nous le voyons comme direct, mais comme le seul possible. Nos paroles ont donc fondamentalement une valeur argumentative. Une parole argumentative caractérise un objet par le fait qu'elle indique la possibilité ou l'impossibilité d'autres paroles éventuelles à propos de cet objet. Mais comment l'énoncé s'oriente-t-il dans telle ou telle direction ?

Lorsque E est argument pour C, le locuteur de E s'appuie sur un *Garant*. Pour bien montrer ce *garant*, nous sommes obligée de prendre des exemples très ordinaires. Quand on dit : « Il fait beau, allons nous promener », on s'appuie sur un garant qui établit la relation entre les deux énoncés (promenade → beau temps). Ainsi, dans le cadre théorique de l'Argumentation dans la Langue, si d'un énoncé E_1 , on peut conclure à un énoncé E_2 , c'est par le biais d'un troisième terme qui permet d'opérer ce lien conclusif entre E_1 et E_2 : en d'autres termes, dans les enchaînements de deux segments A et C dont l'un est présenté comme argument, qui justifie l'autre donné comme conclusion, un troisième terme se met en jeu, c'est un "garant" qui autorise le passage de A à C. La classe des garants est appelée les "topoi" qui permettent d'opérer un choix parmi les chemins. En effet, "topos" (le singulier des topoi) qui est l'une des notions centrales, est la deuxième étape de la théorie de l'« Argumentation dans la Langue ».

Pour mieux comprendre la notion de "*topos*", nous nous référons à P.-Y. Raccach qui détermine clairement les caractères principaux des *topoi*. Selon lui, l'orientation argumentative d'un énoncé obtient :

« par l'application, à certains éléments de la signification de la phrase, d'une règle d'inférence graduelle, que le locuteur présente comme :

- générale, en ce sens qu'elle est censée s'appliquer aussi à d'autres situations que celle qui fait l'objet de l'énoncé, et
- partagée, en ce sens qu'elle est supposée admise par l'ensemble des interlocuteurs.

Les règles de ce type ont été appelées *topoi* (au singulier *topos*) »⁵⁴³.

Les mouvements argumentatifs s'appuient donc sur ces "règles d'inférence graduelles", des *topoi* et l'orientation argumentative de l'énoncé dépend des *topoi*. Les *topoi* sont des principes généraux, qui servent d'appui au raisonnement, mais ne sont pas le raisonnement. Donnons un exemple très simple pour bien éclairer cette formulation : « Il fait beau ».

Le locuteur présente son énoncé « Il fait beau » comme destiné à viser une conclusion telle que « Allons nous promener » par l'application du *topos* : //plus il fait beau, plus on est à l'aise dehors//. Ce *topos* est une croyance présentée comme commune à une certaine collectivité, il est présenté comme partagé. Il est présenté aussi comme général parce qu'il peut s'appliquer à des situations différentes. Enfin il est graduel parce qu'il met en relation deux prédicats graduels, deux "échelles", dans l'exemple ci-dessus, celle de la température (le beau temps) et celle de l'aise (on est à l'aise dehors). Les deux entités reliées par un *topos*, Raccach les appelle les « champs topiques ». Selon l'analyse de Raccach, l'« entité X qui possède la propriété P_1 , place cette propriété à un certain degré sur l'échelle orientée et graduelle du champ topique P [...], l'entité Y qui correspond à X possède une propriété Q_1 , située sur l'échelle du champ topique Q, à un degré équivalent à celui auquel X est situé sur P »⁵⁴⁴.

Il convient d'ajouter que c'est la situation qui permet de comprendre ce que le locuteur dit, et dans le cas où la situation ne permet pas au destinataire de sélectionner le *topos*, l'énoncé est ambigu. Ainsi c'est « la situation d'énonciation qui détermine la validation de certains *topoi* en fonction du "bagage culturel" et des croyances de locuteur »⁵⁴⁵. Cela montre que non seulement une connaissance linguistique est nécessaire, mais aussi nous avons besoin

⁵⁴³ RACCAH, P.-Y. (1990), « Signification, sens et connaissance : une approche topique », p. 3.

⁵⁴⁴ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 3.

⁵⁴⁵ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 4.

des préoccupations cognitives. Nous savons que la langue, qui est « un produit de l'esprit humain », « est en quelque sorte, un miroir des représentations cognitives des locuteurs »⁵⁴⁶. Il est intéressant d'observer que les « topoi reflètent les croyances et les intentions des locuteurs et ne peuvent pas être déterminés par la seule analyse de la phrase ». C'est pourquoi, Raccach affirme : les « topoi qui font le lien entre les connaissances linguistiques et les connaissances du monde, font partie du "bagage cognitif" des locuteurs »⁵⁴⁷. C'est ce que nous voyons plus tard chez Valéry. Par exemple : « Il fait chaud, allons nous promener ». La conclusion montre que l'on a accepté le topos //plus il fait chaud, plus la promenade est agréable//, mais ce topos ne se valide pas dans les pays chauds. Pour ces pays, cet énoncé est un énoncé paradoxal, car le point de vue imposé par la chaleur est différent du point de vue de l'énoncé « allons nous promener » : dans les pays chauds, on accepte le topos //plus il fait chaud, plus on est à l'aise chez soi//.

Nous voyons que « l'étude systématique des topoi ne relève pas de la linguistique mais d'une anthropologie culturelle »⁵⁴⁸. En effet, le topos est issu d'une certaine idéologie et pourrait tout aussi bien être remplacé par un topos différent qui est engendré par une autre idéologie. Ce sont les points de vue qui évoquent ces idéologies et qui viennent de notre culture. Les topoi montrent l'intersubjectivité entre les personnes parce que, comme nous l'avons dit plus haut, le topos est « une catégorie de *garants d'argumentation* [et ces garants], la rhétorique l'a montré, sont présentés par les locuteurs comme généraux et partagés par l'ensemble de la communauté linguistique (*intersubjectivité*) »⁵⁴⁹.

Mais comment les topoi apparaissent-ils dans les énoncés ? Ou mieux encore comment les énoncés évoquent les topoi ?

P.-Y. Raccach répond à ces questions dans ses articles en affirmant : « La description sémantique des phrases même si elle ne suffit pas à déterminer quels topoi précis seront évoqués par leurs énoncés, parle déjà de ces topoi, qui seraient, pour ainsi dire, "annoncés", "préfigurés" dans les phrases »⁵⁵⁰. En d'autres termes « les phrases contiennent déjà en elles des "ingrédients de topoi" : ceux-ci sont évoqués, au fil de la construction de la phrase complexe, par les phrases simples ou par les membres de phrases que les connecteurs relient et auxquels les opérateurs s'appliquent »⁵⁵¹. De la même manière, les phrases citées par Valéry contiennent déjà des "ingrédients" qui nous conduisent dans la description des mots.

⁵⁴⁶ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 5.

⁵⁴⁷ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 3.

⁵⁴⁸ RACCAH, P.-Y. (1993), « Argumentation et champs topiques lexicaux », p. 2.

⁵⁴⁹ RACCAH, P.-Y. (2005a), p. 11.

⁵⁵⁰ RACCAH, P.-Y. (1993), p. 2.

⁵⁵¹ RACCAH, P.-Y. (1993), p. 3.

Etant donné que les connecteurs et les opérateurs ont des effets sur l'orientation argumentative, l'un des membres des phrases, qui peut évoquer ces topoi, est le lexique. Autrement dit, les mots pourraient indiquer ces "ingrédients des topoi", chaque mot a la possibilité d'évoquer un certain nombre de topoi qui sont à l'origine d'autres topoi évoqués par des phrases. Selon Raccach, il y a deux types de topoi : d'une part, les topoi reliés aux significations des mots utilisés, sont appelés les *topoi lexicaux* ; d'autre part, les topoi utilisés pour fonder des orientations argumentatives et des enchaînements conclusifs, sont appelés les *topoi dynamiques*.

On a déjà dit que les deux entités qui sont reliées par un topos, sont appelées les "champs topiques", ou plus précisément, un topos est un couple de "champs topiques". « Un champ topique est, en gros, une "façon de voir" une entité, une propriété, une relation. Cette façon de voir est, elle-même, déterminée par la façon dont on voit une autre entité, une autre propriété ou une autre relation : c'est-à-dire par un autre champ topique »⁵⁵². En effet, « un champ topique contient une gradation qui dépend d'une évaluation implicite dans les énoncés. Cette gradation correspond à une manière de voir un certain domaine de la réalité, domaine que [Raccach appelle] *champ conceptuel* »⁵⁵³. Par conséquent, le champ conceptuel est organisé par un jugement de valeur. Le champ topique se représente donc comme un couple dont le premier terme est un « champ conceptuel » et le deuxième terme est un « principe de gradation de ce champ ». Ce deuxième terme est ou bien une « évaluation du genre *bien/mal* », ou bien lui-même un « champ topique » qui peut servir de gradation pour un autre champ topique. Raccach formule cette définition de la façon suivante :

« Le couple (X, Y) est un champ topique si et seulement si l'une des deux conclusions suivantes est respectée :

I) X est un champ conceptuel et
Y est une valeur (bien ou mal)

Ou bien

II) X est un champ conceptuel et
Y est un champ topique »⁵⁵⁴.

Par cette définition, « un champ topique peut être représenté par une chaîne de champs topiques emboîtés les uns dans les autres, de telle sorte que chaque champ topique est caractérisé d'une part, par un champ conceptuel (l'entité, la propriété ou la relation), et d'autre part, par le champ topique qu'il contient, lequel est lui-même caractérisé par

⁵⁵² RACCAH P.-Y. (1990), pp. 11, 12.

⁵⁵³ RACCAH P.-Y. (1993), p. 5.

Cette manière de voir est déjà considérée par Valéry mais dans le domaine du langage : « *Le langage commun implique une confusion de MDV. Tout effort pour penser nettement, c'est-à-dire pour déterminer une MDV est nécessairement contre ce langage commun, contre ses formes et contre ses mots.* » (C. XII, p. 563)

⁵⁵⁴ RACCAH P.-Y. (1993), p. 6.

un champ conceptuel et par le champ topique qu'il contient, et ainsi de suite jusqu'à un champ topique élémentaire. Ce dernier étant un principe de valuation, introduit une gradation dans le champ topique qui le contient »⁵⁵⁵.

Apparemment, les champs topiques semblent être circulaires, mais ils ne le sont pas car il y a toujours un jugement de valeur final qui donne un coup d'arrêt à la circularité. Cette caractéristique est nommée la "récursivité" des champs topiques. Ainsi, à partir de champs topiques élémentaires, nous pouvons construire des chaînes "croissantes" de champs topiques. Chaque champ topique élémentaire (il faut signaler que les champs topiques élémentaires sont le dernier maillon d'une chaîne définitoire) contient une évaluation qui peut agir sur tous les champs topiques qu'il contient. C'est pourquoi, on peut considérer le champ topique en même temps comme "une façon de voir" un champ conceptuel, et comme "un principe de gradation" pour d'autres champs topiques. Un exemple très simple peut bien éclairer ces points. Considérons un énoncé de la phrase : « Pierre est riche, il t'invitera à dîner ». La conclusion tirée de cet énoncé est basée sur un topos T que l'on peut formuler de la façon suivante :
T : //plus on a, plus on donne //

Dans ce topos, ce qui est graduel, c'est la fortune ou la richesse parce que l'on a la liberté d'agir à l'égard de la fortune. Comme on le voit dans la formulation, il y a un champ conceptuel POUVOIR D'ACTION et la valeur (bien) qui lui est associée. Par conséquent, pour le topos T, nous avons la description suivante :

T : // <POSSEDER, <POUVOIR D'ACTION, *bien*>>, <POUVOIR D'ACTION, *bien*> //

Raccah donne ensuite les précisions suivantes :

- « ● À chaque champ topique CT correspond un topos, qui lui est canoniquement associé : il s'agit du couple (CT, CT'), où CT' est le premier champ topique enchâssé dans CT.
- À chaque mot est associé un ou plusieurs champs topiques (s'il y en a plusieurs, le mot est argumentativement ambigu, phénomène qui se produit assez souvent, même dans le cas de mots informativement non-ambigus). Un champ topique associé à un mot est dit intrinsèque à ce mot. Un topos intrinsèque à un mot est le topos canoniquement associé à un champ topique intrinsèque à ce mot »⁵⁵⁶.

Cette deuxième remarque est très importante, surtout dans le cadre de notre travail sémiotique, et qui peut être semblable aux remarques de Barthes et de Greimas (les notions de sème et de sémème) et puisque les topoi se présentent dès le niveau lexical, le modèle topique s'applique donc comme un critère empirique pour choisir les descriptions à associer aux mots du lexique.

⁵⁵⁵ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 12.

⁵⁵⁶ RACCAH, P.-Y. (1990), p. 12.

Enfin ajoutons que lorsque le topos (ou le champ topique) en jeu est le topos (ou le champ topique) qui fonde la signification d'une unité lexicale, on parle de « topos intrinsèque ». Autrement dit, le « *topos intrinsèque* » à un mot, « est le topos canoniquement associé à l'un des champs topiques intrinsèques au mot M »⁵⁵⁷. L'exemple : « Pierre est riche, il peut t'offrir n'importe quoi. » met en œuvre des topoi lexicaux (intrinsèques) dans la mesure où dans l'énoncé, le second membre se contente de « mettre en mots » ce qui est déjà contenu dans le premier sous forme de topos ou de champ topique de la richesse.

C'est pourquoi, la signification d'une unité lexicale est un « faisceau de topoi », à savoir l'ensemble des topoi dont cette unité autorise l'application et le sens de l'énoncé dépend de cette signification du lexique, car l'occurrence d'une unité lexicale autorise l'application d'un topos. Dans ces conditions, l'occurrence par exemple d'un mot-de-langue ne réfère pas à un objet, mais induit une certaine vision de la situation. Cela donne un certain point de vue sur la description d'une situation, et un point de vue sur la situation. La théorie des topoi se propose donc d'évacuer toute référence à ce qui est objectif et ce qui est l'informatif, au moins en structure profonde. La langue choisit certains topoi pour les « cristalliser » dans ses mots, sous forme de champs topiques. Et les champs topiques lexicaux associés à la description des mots permettent de rendre compte des points de vue que ces mots provoquent. En d'autres termes, « les points de vue que les mots imposent s'expriment par des "champs topiques lexicaux", qui permettent de décrire un point de vue sur une entité au moyen de points de vue d'autres entités »⁵⁵⁸. Ainsi les topoi lexicaux sont dans la langue et ils peuvent montrer les points de vue cristallisés dans le lexique, c'est-à-dire les mots-de-langue. Mais il y a d'autres points de vue qui apparaissent dans certaines situations par les énoncés, autrement dit l'utilisation des mots-de-langue dans certaines situations évoquent certains points de vue. Ainsi le modèle topique pourrait être un modèle qui peut capter les points de vue liés aux mots.

Nous avons présenté deux théories du point de vue, développées par le sémioticien J. Fontanille et le sémanticien P.-Y. Raccah. Maintenant nous avons l'intention d'analyser le texte « L'Homme et la coquille » selon la méthode de Fontanille et le mot "Narcisse" selon la

⁵⁵⁷ RACCAH, P.-Y. (1993), p. 9.

⁵⁵⁸ RACCAH, P.-Y. (2004), p. 15.

méthode de Raccah pour montrer combien ces méthodes sont applicables pour étudier les points de vue auxquels Valéry a donné tant d'importance. De cette façon, nous en arriverons à proposer une théorie de la connaissance chez l'auteur.

III. Une théorie de la connaissance chez Valéry

Nous avons étudié la théorie du point de vue chez Valéry et nous avons vu dans quelle mesure elle est originale pour son époque. Sa thèse fondamentale est que le seul référent possible, c'est le sujet observateur, conscience transcendante. On comprend que le référent de Valéry est strictement cognitif. La réalité pour lui, c'est la conscience qui fixe les manifestations figuratives du monde matériel et leur donne un statut ontologique. On a déjà vu chez Valéry une hétérogénéité discontinue des informateurs (les êtres et les choses au monde) à l'unicité de l'observateur ; il s'agit alors d'un point de vue dominant, ou "réclusif"⁵⁵⁹ qui définit un réalisme subjectif, ce que J. Fontanille appelle aussi le "solipsisme". La position de l'observateur est occupée chez Valéry par "Je".

« Plus je m'observe, plus je me trouve étranger à moi-même – moins je me reconnais [...] C'est cette moyenne, connaître ; il y a une sorte de nombre au voisinage duquel je connais, je reconnais, je puis utiliser – (de même, ces mots si clairs et simples dans le discours où ils passent, si obscurs séparément). (Ainsi dans la notion capitale de "point de vue", c'est-à-dire de qualité d'accommodation – il faut comprendre aussi une intensité.) [...] L'analyse de l'attention est toujours chose capitale car elle décide entièrement de la valeur qui sera accordée à toute recherche intérieure. [...] On observe alors ce qu'on tend à observer, non ce qui est. » (C. V, pp. 170-171 [C. 2, pp. 262-263])

Ainsi selon Valéry, le lien entre la question de l'observateur et celle de la perception elle-même doit être pris en compte dans une réflexion sur le point de vue. Nous nous rapprochons des idées des sémioticiens qui affirment que nous sommes dans un monde signifiant. Chaque fois que nous "prenons position" dans ce monde, chaque fois que nous le soumettons à un point de vue, nous rejouons l'acte à partir duquel toute signification prend forme. P. Ouellet affirme à ce propos : « le monde vécu et le monde énoncé trouvent leur ancrage "subjectal" dans le point de vue qui oriente à la fois leur perception et leur énonciation selon des formes d'apparaître et des formes d'expression qui possèdent des structures plus ou moins isomorphes »⁵⁶⁰. La construction et le choix d'un point de vue est donc indissociable de la relation corporelle (au moins imaginaire ou virtuelle) avec l'objet.

Pour préciser la notion d'observateur évoquée toujours chez Valéry, nous ferons ici référence aux propositions de Jacques Fontanille. Comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre précédent, il met à nu la diversité des positions de l'observateur et des dispositifs qui définissent ses procès à partir des opérations graduables du débrayage énonciatif.

⁵⁵⁹ Voir section trois du chapitre précédent.

⁵⁶⁰ OUELLET, P. (2000), p. 24.

Nous proposons d'analyser d'abord l'un des textes de Valéry par la méthode sémiotique du point de vue pour montrer comment la notion de point de vue peut être un outil pertinent pour la description des discours.

1. « L'Homme et la coquille » : L'interaction observateur/informateur (un réalisme objectif)

Jean-Claude Coquet a réalisé une étude sémiotique de type subjectal et phénoménal sur ce texte de Valéry dans son ouvrage *La quête du sens*, sous le titre « La bonne distance selon "L'Homme et la coquille" de Paul Valéry » où il montre qu'il y a « correspondance réciproque entre le sujet observateur et l'objet observé, entre le discours de vérité tenu et la réalité circonscrite »⁵⁶¹.

Dans cette séquence, nous n'avons pas l'intention de répéter ce que notre maître, M. Coquet, a dit sur ce texte ni de le voir du même point de vue. Mais nous essayons de profiter des concepts de J. Fontanille sur sa théorie de point de vue (informateur/observateur) et nous essaierons d'analyser d'une autre manière le texte de Valéry. Nous considérons la coquille comme informateur par rapport à l'homme qui est observateur. Nous constatons que l'observateur et l'informateur se construisent mutuellement au niveau figuratif et donnent un effet particulier à ce discours qui est caractéristique d'un choix épistémologique et d'une stratégie énonciative particulière. Il nous semble qu'il y a différents effets de subjectivité et d'objectivité dans ce discours descriptif à travers son interface informative.

Valéry s'efforce de nous montrer comment, à partir d'une expérience visuelle, naît une existence, une pensée, une connaissance, enfin une "réalité".

« Cette coquille m'a servi, excitant tour à tour ce que je suis, ce que je sais, ce que j'ignore [...] sous le regard humain, ce petit corps calcaire creux et spiral appelle autour de soi quantité de pensées, dont aucune ne s'achève.... » (HC, pp. 906-907)

Après avoir observé la coquille, il pénètre dans le corps de ce monde, il « *entre dans une méditation sans issue, que borne de toutes parts un cercle de stupeur* » (HC, p. 907) et il essaie de « *nous présenter cette formation mystérieuse* » (HC, p. 901).

Au niveau de l'énonciation, le texte est assumé par un narrateur qui dit "Je". Mais il y a d'autres énonciateurs comme "l'observateur", "on", le "géomètre", "il", "nous", etc. qui sont

⁵⁶¹ COQUET, J.-Cl. (1997), pp. 201-202.

dans un discours rapporté, sous la forme de discours indirect libre et sont sans guillemets. Cependant ce qui rend difficile la lecture du texte, c'est l'emploi de "on". Il semble qu'avec les pronoms "il", "on" et "nous", Valéry veuille jouer en fait sur les différentes possibilités de la combinatoire thématique et figurative du phénomène point de vue. Chacune des parties donne une version différente des opérations cognitives de l'observateur (pas un, mais plusieurs) et de l'informateur ainsi que de leur interaction. La variété des descriptions est importante bien sûr, mais nous voulons montrer que ces versions différentes de la description de la coquille sont l'expression d'une syntaxe cognitive qui a produit différents points de vue.

Dans les deux premiers paragraphes, c'est de l'importance des choses et des objets que le narrateur nous informe :

« [...] ainsi un cristal, une fleur, une coquille se détachent du désordre ordinaire de l'ensemble des choses sensibles. Ils nous sont des objets privilégiés, plus intelligibles à la vue, quoique plus mystérieux à la réflexion, que tous les autres que nous voyons indistinctement » (HC, p. 887).

Cette description montre l'acuité du regard de Valéry sur le monde, ce que nous avons étudié dans la première partie de notre travail et nous venons de dire que tout commence chez Valéry par le regard vers le monde. Quand l'observateur tient le coquillage et le « retourne entre [les] doigts », le coquillage l'"engage" dans « un étonnement et une attention [...], remarques et précisions tout extérieures, questions naïves, comparaisons poétiques, imprudentes théories à l'état naissant... » (HC, p. 887), et l'observateur sent « tout le trésor infus des réponses qui s'ébauchent en [lui] devant une chose qui [l']arrête et qui [l']interroge... » (HC, pp. 887-888). Il commence par percevoir ou apercevoir son cher objet et distinguer même les lignes :

« Elle me suggère le mouvement que nous faisons quand nous faisons un cornet de papier. Nous engendrons ainsi un cône, sur lequel un bord de papier marque une rampe qui s'élève vers la pointe, et s'y termine après quelques tours. Mais le cornet minéral est constitué par un tube, et non par un feuillet simple. Avec un tube fermé à l'un de ses bouts, et supposé souple, je puis, non seulement reproduire assez bien l'essentiel de la forme d'un coquillage, mais encore en figurer quantité d'autres, dont les uns seraient inscrits dans un cône, comme celui-ci que j'examine ; tandis que les autres obtenus en réduisant le pas de l'hélice conique, finiront par se lover et se disposer en ressort de montre. » (HC, p. 888)

Cette description minutieuse nous rappelle d'abord l'œil de l'observateur comme celui d'une caméra qui enregistre tout et qui a un rôle de récepteur, mais la différence c'est que la caméra ne sait pas ce qu'elle enregistre alors que l'homme sait ce qu'il cherche. La caméra

couvre un seul rôle, celui du récepteur ; l'homme est en même temps récepteur et l'observateur. J. Fontanille définit l'observateur comme un actant qui a un rôle cognitif investi d'un Savoir sur la circulation du savoir⁵⁶². Ensuite, la description montre que l'objet informateur unique rappelle plusieurs types de ce genre : « *non seulement reproduire assez bien l'essentiel de la forme d'un coquillage, mais encore en figurer quantité d'autres* ».

L'observateur ou le narrateur perçoivent la coquille, et cette perception est subjective à double titre : d'abord en ce qu'elle est celle d'un sujet observateur, ensuite en ce qu'elle est, dans sa saisie comme dans son expression, plus ou moins subjectivante. En ce sens, la perception devient un phénomène double, comme l'exprime le *Petit Robert*, à la fois un objet « sur lequel la vue s'arrête », mais également une « opinion particulière » ; ces deux acceptions, selon M. Bal, ne sont en réalité que les deux facettes d'un même phénomène d'appréhension du réel⁵⁶³. Car il n'existe, selon lui, pratiquement pas de perception qui se limite à la saisie des objets sans rien nous dire du sujet percevant. Et c'est là qu'on sent que le point de vue devient un phénomène complexe. On ne sait pas à qui attribuer ces paroles rapportées, ces pensées ou plutôt des perceptions qui paraissent à première vue objectives.

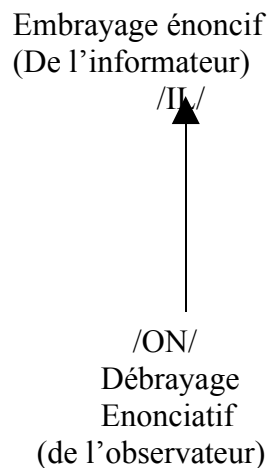
À la première lecture de ce passage, l'homme apparaît comme simple récepteur qui ne décrit que les traits ou des groupes de traits, c'est-à-dire qu'il observe des faits et il isole les "traits" pertinents et que par conséquent, il le décrit d'un point de vue d'extériorité. Mais il apparaît un paradoxe, c'est un narrateur qui raconte certaines perceptions de l'observateur ou du géomètre, et il se rend compte de la subjectivité de certaines perceptions et pensées, dans des énoncés comportant parfois "Je", parfois "nous", "on", "il (géomètre)" et la coquille n'est pas décrite du point de vue d'un seul observateur. Dans les paragraphes suivants, nous sommes témoins des englobements entre différents observateurs comme le "géomètre", et le narrateur affirme : « *Le géomètre que j'invoquais tout à l'heure a donc pu faire trois observations faciles dans son examen de coquilles* » (HC, p. 890).

Ici, on pourrait dire que nous avons affaire à la pluralité de l'observateur qui parle parfois de son propre point de vue "Je", parfois d'un point de vue partagé sous forme de "nous" ou d'un énonciateur (le géomètre observateur) qui se distingue du locuteur ou du sujet parlant, mais ne donne pas un point de vue contraire. Cette disjonction entre l'énonciateur-observateur (ou le géomètre) et le locuteur-narrateur-observateur est différente de la théorie de la polyphonie de O. Ducrot dans laquelle l'énonciateur exprime (ou on exprime à sa place) un point de vue différent sans qu'il y ait nécessairement parole de sa part. Autrement dit, on a

⁵⁶² Cf. FONTANILLE, J. (1987).

⁵⁶³ BAL, Mieke (1977), *Narratologie*, p. 36.

affaire à un Je débrayé qui a plusieurs modes d'existence, un mode qui se rapporte à l'expression d'une subjectivité du "On" (observateur) et non pas "Je-Tu" et par la suite, nous sommes face à un point de vue d'un acteur qui est celui du narrateur ; l'autre est un "Je" qui raconte et qui comprend tout, l'autre est un "il", etc. Et dans cette contemplation subtile et attentive, les points de vue de l'observateur (l'énonciateur) sont minutieusement exploités, même on peut dire qu'il partage presque les mêmes points de vue sur un objet qui est la coquille et qui reste le seul informateur avec ces différentes parties comme "le cône", "les spirales", etc., et rappelle à l'observateur d'autres coquilles de ce genre ; comme il affirme, il voit "une galerie de coquilles". Et nous pouvons avoir le schéma suivant⁵⁶⁴ :



Ce schéma avec un débrayage énonciatif et un embrayage énoncif correspond, selon l'analyse de J. Fontanille, dans son ouvrage *Le savoir partagé*, à un "réalisme objectif" chez Valéry. C'est une position « par laquelle on postule, en quelque sorte "de droit", l'homogénéité de la réalité sans pouvoir la déduire d'une observation qui reste contradictoire. On pourrait voir là une nouvelle forme de scientisme, un scientisme "aux abois" que la théorie quantique, par exemple, aurait poussé dans ses derniers retranchements »⁵⁶⁵.

Sur le problème de la subjectivité et de l'objectivité qui est lié au réalisme, nous pouvons dire qu'il y a une « subjectivité faible » dans notre corpus. Fontanille définit la *subjectivité faible* par rapport à la *subjectivité forte* de la manière suivante :

⁵⁶⁴ Pour "embrayage énoncif", nous entendons ce que l'observateur voit, l'objet de la vision, qui n'est pas plusieurs mais un ; par "débrayage énonciatif", on entend le sujet de l'énonciation, c'est-à-dire l'observateur lui-même qui se divise en différents énonciateurs-observateurs.

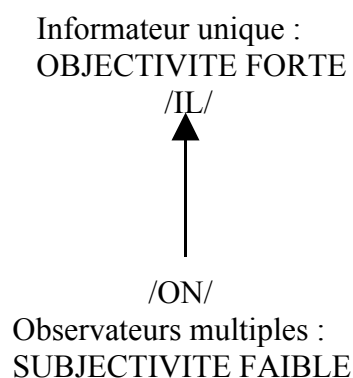
⁵⁶⁵ FONTANILLE, J. (1987), p. 79.

« Nous appellerons "subjectivité forte" le postulat selon lequel l'observateur se réduit à un JE unique, une seule conscience. Il s'agit d'un embrayage sur l'énonciation, dans lequel nous reconnâtrons un *embrayage* de l'observateur. La "subjectivité faible" sera le postulat selon lequel l'observateur n'a pour compétence que ce qu'il partage, par exemple, avec l'ensemble de la communauté scientifique : savoir-faire et bon sens. Cette compétence est collective, et virtuellement contradictoire, puisque au "pouvoir faire" s'opposera le "ne pas pouvoir faire". On aura ici un débrayage de l'observateur à partir des sujets de l'énonciation, projection d'une multiplicité que nous dénommerons ON »⁵⁶⁶

Et comme nous l'avons dit plus haut, dans notre texte, contrairement à l'observateur débrayé qui se multiplie en plusieurs instances, notre informateur (la coquille) reste unique, apparaît comme un seul et non pas plusieurs. L'informateur rappelle l'objectivité. Sur ce point, Fontanille reprend les termes *objectivité forte* et *objectivité faible* dont B. d'Espagnat a introduit la distinction dans *À la recherche du réel* et il généralise leur emploi dans sa méthode sémiotique. Il appelle :

« "Objectivité forte" le postulat qui affirme que, sous-jacent à l'informateur, il y aurait un référent pragmatique unique et globalement déterminé qui serait la cause de nos observations. Cette homogénéité du IL, dont l'indépendance à l'égard du JE est fortement affirmée, résultera pour nous d'un embrayage des acteurs de l'énoncé, ou *embrayage* de l'informateur ; en effet, dans ce cas, le savoir maximal de l'énonciateur coïncide avec celui que représente l'informateur unifié. L'"objectivité faible" sera le postulat selon lequel l'informateur se trouve démultiplié en un paquet de variables figuratives exclusives les unes par rapport aux autres. La pluralité du ILS correspondra pour nous au débrayage de l'informateur »⁵⁶⁷.

D'où, nous pouvons avoir le schéma suivant :



Rappelons que le narrateur lui-même est conscient de la description extérieure qui est rapportée du point de vue d'un observateur. Après avoir décrit en six paragraphes les traits et

⁵⁶⁶ FONTANILLE, J. (1987), pp. 76-77.

⁵⁶⁷ FONTANILLE, J. (1987), p. 76.

la figure de la coquille tout en introduisant son point de vue et les points de vue de géomètre, il dit :

« S'étant fait de quelque coquille cette manière de description toute extérieure et aussi générale que possible, un esprit qui eût du loisir et qui se laisserait produire et entendre ce que lui demandent ses impressions immédiates, pourrait se poser une question des plus naïves, celles qui naissent de nous avant qu'il nous souvienne que nous ne sommes pas tout neufs et que nous savons déjà quelque chose. Il faut d'abord qu'on s'en excuse, et qu'on rappelle que notre savoir consiste en grande partie à "croire savoir", et à croire que d'autres savent. Nous refusons à chaque instant d'écouter l'ingénu que nous portons en nous. » (HC, p. 890)

Il convient d'ajouter que dans sa description, il y a d'une part /vouloir informer/ de la coquille et d'autre part /vouloir observer/ de l'homme. Mais, ici, Valéry veut dire qu'au vouloir informer est liée la croyance de l'observateur. À la suite du texte que nous allons voir, et à travers la résistance de l'observateur pour la description de la coquille, le narrateur affirme plus particulièrement sur la croyance qui régit le point de vue. Il affirme *« notre savoir consiste en grande partie à "croire savoir" »*. Cette idée est soutenue par A. J. Greimas dans *Du sens II*, selon ce dernier, *« le savoir et le croire appartiennent au même univers cognitif, et même que le croire précède et englobe le savoir »*⁵⁶⁸. En effet, Greimas et Courtés définissent "croire" et "savoir" comme deux univers cognitifs toujours sous-jacents l'un à l'autre, entre lesquels le sujet épistémique va et vient selon ses choix axiologiques. Et en général, la réception du "savoir" est conditionnée par le "croire".

De plus, concernant le sujet cognitif, en lisant la description de l'observateur, comme nous l'avons déjà dit, nous nous rendons compte qu'il (le sujet cognitif) se manifeste fréquemment, soit directement comme acteur par le pronom "Je", *« J'observe une merveilleuse variété »* (HC, p. 888), soit indirectement, par l'emploi d'un actant collectif "l'homme" comme en témoigne la phrase suivante : *« l'homme s'engage pour un temps dans une contrainte au prix de laquelle il peut imprimer à quelque "réalité" l'empreinte du désir figuré qu'il a dans l'esprit »* (HC, p. 895). Cette phrase introduit chez l'observateur, le "désir". Ce désir rejoint la manifestation du faire ("*s'engager*", "*imprimer*") et celle de la modalité du savoir, comme le note aussi Jean-Claude Coquet, *« c'est une forme réalisante du savoir »*⁵⁶⁹. Dans ce texte de Valéry, nous avons aussi la forme potentielle du /savoir/ qui est exprimée sous la forme de l'"attente". Il note : *« Ôtez donc l'homme et son attente, tout arrive indistinctement, coquille ou caillou ; mais le hasard ne fait rien au monde, – que de se faire remarquer... »* (HC, p. 898). Et encore : *« les plus grandes et les plus précieuses découvertes*

⁵⁶⁸ FONTANILLE, J. (1987), p. 54.

⁵⁶⁹ COQUET, J.-Cl. (1997), p. 207.

sont en général tout inattendues » (HC, p. 899). Quand le narrateur nous explique la rencontre avec les choses au début du texte, il les décrit comme des objets informateurs qui nous attirent vers eux-mêmes et « *l'observateur trouve dans leur apparence, le semblant d'une intention et d'une action qui les eût façonnés à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables* » (HC, p. 887), ou bien « *Elle [la coquille] induit le regard, et l'entraîne à je ne sais quel vertige réglé* » (HC, p. 889). Par cette intention qui vient du côté des objets, nous avons affaire à un désir qui est une forme du savoir. Ce qui nous montre la compétence de l'observateur.

En ce qui concerne sa performance, elle est largement manifestée sous forme de faire "réceptif" comme "regarder", "toucher" : « *Je regarde pour la première fois cette chose trouvée ; j'y relève ce que j'ai dit, touchant sa forme, je m'en embarrasse.* » (HC, p. 891), "apercevoir" « *l'observateur [...] ne manque pas d'apercevoir un caractère essentiel des formes de ce type* » (HC, p. 889), "constater", "noter", etc. L'observateur, lui-même est conscient de ce faire : « *Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au Faire* » (HC, p. 891).

Outre le "faire réceptif", la performance est manifestée par des faire cognitifs qui sont plus complexes comme, "feindre" : « *Elle peut même conduire à feindre d'ignorer ce que l'on sait, quand ce que l'on sait ne se réduit pas clairement à quelque savoir faire... C'est là reprendre la connaissance à sa source* » (HC, pp. 891-892), "sembler" (déjà cité ci-dessus), "concevoir", etc.

La mise en discours du faire cognitif se traduit par une aspectualisation. Dans ce processus, de "apercevoir" la coquille (l'aspect inchoatif), l'observateur arrive à la "voir" (l'aspect duratif). Une réalisation plus complète et complexe est fournie par le moment de la *révélation* de la coquille pour le géomètre. Dans le passage ci-dessous que nous sommes obligée de citer longuement, nous assistons en effet à deux processus, le "dévoilement" de la coquille par l'observateur d'une part et l'expression phénoménale de ce que l'observateur a découvert d'autre part, c'est ce que le "Je" narrateur appelle « *trois observations faciles de l'examen de coquilles* » de l'observateur (le géomètre). Nous lisons :

« Le tube à la fin s'évase brusquement, se déchire, se retrousse, et dérobe en lèvres inégales, souvent rebordées, ondulées ou striées, qui s'écartent comme faites de chair, découvrant dans le repli de la plus douce nacre, le départ, en rampe lisse, d'une vis intérieure, qui se dérobe et gagne l'ombre.

Hélice, spires, développements de liaisons angulaires dans l'espace, l'observateur qui les considère et s'efforce de les traduire dans ses modes d'expression et de

compréhension, ne manque pas d'apercevoir un caractère essentiel des formes de ce type. [...]

Il [le géomètre] a noté d'abord qu'il pouvait en décrire la figure générale à l'aide de notions très simples tirées de son arsenal de définitions et d'opérations. Il a vu ensuite que des changements assez brusques et comme imprévus se produisaient dans l'allure des formes qu'il considérait : les courbes et les surfaces qui lui servaient à représenter la construction de ses formes s'interrompaient ou dégénéraient tout à coup : tandis que le cône, l'hélice, la spirale vont à l'infini sans aucun trouble, la coquille tout à coup se lasse de les suivre. Mais pourquoi pas un tour de plus ?

Il constate enfin que la statistique des dextres et des senestres accuse une forte préférence pour les premières » (HC, pp. 889-890).

Nous constatons que chacun des deux processus est aspectualisé. Le procès de dévoilement de la coquille commence par les verbes "s'évase", "se déchire", ce qui montre l'aspect inchoatif et à la fin il "découvre le départ d'une vis intérieure", ce qui évoque l'aspect duratif. Quant au procès de la découverte de coquille par l'observateur, il est exprimé en trois mouvements, il "note", "voit", "constate", ce sont trois faire réceptifs qui ont plutôt l'aspect duratif, l'aspect inchoatif est exprimé par le verbe "apercevoir" dans la phrase « *ne manque pas d'apercevoir un caractère essentiel des formes de ce type* ».

Et le narrateur exprime que « *tout savoir véritable se réduit à voir et pouvoir* » (HC, p. 899). L'observateur lie le savoir au pouvoir. Ainsi le /pouvoir/ apparaît dans la figure cognitive préférée de Valéry. Il note encore : « *je ne vois point d'autre mesure d'une connaissance que la puissance réelle qu'elle confère* » (HC, p. 899) et il continue « *Je ne sais que ce que je sais faire* » (HC, p. 899). L'acte et le pouvoir sont les meilleurs garants de la connaissance et du savoir de l'homme. Après avoir découvert la coquille, l'observateur cherche des "impressions immédiates"⁵⁷⁰ et cela si l'on n'a déjà aucune pensée, aucun savoir sur l'objet observé. Parce qu'il a déjà parlé d'un savoir avec croire, qui selon Fontanille n'est plus le "faire réceptif" mais le "faire interprétatif". Ainsi, on reconnaît le dédoublement de la dimension cognitive : d'une part, le sujet *récepteur* acquiert un savoir sur un émetteur qui est ici la coquille, par les points de vue sur les rôles figuratifs de cet émetteur. Les traits de la coquille sont constitués par des "saillies", des "épines", des "hélices", etc. D'autre part, le sujet observateur est en quête d'un savoir qui n'est plus ce qu'il sait déjà, et cela par un point de vue englobant sur l'acteur informateur, à savoir la *coquille*. Parallèlement à la découverte de coquille comme succession de rôles figuratifs, actoriels et spatiaux, une autre isotopie cognitive se développe où le Je (débrayé)-observateur devine qu'il y a une *impression toute neuve* derrière une perception sans savoir et sans croire. Et cela à partir du moment où l'on ne considère plus le "croire" et la "fiducie" comme un supplément modal qui s'ajoute à

⁵⁷⁰ Nous l'avons déjà citée dans la page 290 (HC, p. 890).

l'information dans certains échanges cognitifs, car nous savons que toute perception porte en elle, potentiellement, un aspect "*interprétatif*" tel que perception et savoir sont étroitement imbriqués. Le narrateur de « L'Homme et la coquille » sait qu'il n'existe pas de limite précise entre perception et pensée, autrement dit, il sait qu'il y a des composantes perceptive et cognitive dans la perception et qu'il y a quasiment toujours du savoir dans le percevoir et cela à cause de la "*valeur mémorielle*" de l'expérience. Comme le rappelle justement Bergson : « il n'y a pas de perception qui ne soit imprégnée de souvenirs. Aux données immédiates et présentes de nos sens, nous mêlons mille et mille détails de notre expérience passée »⁵⁷¹. Et Valéry lui-même croit à la séparation entre la "*sensation visuelle*" et sa "*compréhension*", c'est-à-dire « l'existence de l'impression sensorielle comme celle qui n'est pas douée de signification, comme un processus 'inférieur' par rapport à celui de 'haut niveau' du cortex »⁵⁷². Cette distinction joue dans la réflexion valéryenne un double rôle : d'une part, la "*vision sans signification*" semble permettre à Valéry d'accéder à la vision du monde avant toute élaboration et d'autre part, elle lui donne la possibilité de considérer la perception « comme un phénomène temporel situé entre ce qui se passe au niveau de la rétine et ce qui arrive au niveau du cortex »⁵⁷³. C'est ainsi que Valéry essaie de décrire toutes les différences entre la sensation pure et la perception (C. XXIII, p. 560).

Concernant notre corpus, l'observateur de la coquille essaie d'isoler la perception d'un côté et le savoir de l'autre. Cette quête (découvrir une perception "sans savoir" qui donne *une impression toute neuve*) est développée sous la forme d'un programme narratif avec les trois dimensions toujours présentes chez Valéry (action, passion, cognition). La quête commence ainsi :

« *Je regarde pour la première fois cette chose trouvée ; j'y relève ce que j'ai dit, touchant sa forme, je m'en embarrasse. C'est alors que je m'interroge : Qui donc a fait ceci ?*

Qui donc a fait ceci ? me dit l'instant naïf.

Mon premier mouvement d'esprit a été de songer au Faire.

L'idée de Faire est la première et la plus humaine. » (HC, p. 891)

Il pense à "faire", à l'action. L'acte de regarder aussi est un "faire" qui exprime bien le début d'une programmation chez l'observateur. Ainsi nous voyons que la dimension pragmatique énoncive est intégrée de la dimension pragmatique énonciative.

En effet, c'est le "faire observatif" qui veut reconstruire l'acteur donné à savoir la coquille, à partir de l'enchaînement des faires réceptifs dont nous avons déjà parlé en haut et

⁵⁷¹ BERGSON, Henri (1970), *Œuvres*, p. 183.

⁵⁷² FEDRIGO, Gabriele (2000), *Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, p. 127.

⁵⁷³ FEDRIGO, G. (2000), p. 127.

qui portent sur les différents traits figuratifs qui la constituent. Il est donc lié à l'axe syntagmatique du discours, d'une part, et au niveau figuratif de l'instance observée d'autre part. Il ajoute :

« "Expliquer", ce n'est jamais que décrire une manière de Faire : ce n'est que refaire par la pensée. Le Pourquoi et le Comment, qui ne sont que des expressions de ce qu'exige cette idée, s'insèrent à tout propos, commandent qu'on les satisfasse à tout prix. La métaphysique et la science ne font que développer sans limites cette exigence. Elle peut même conduire à feindre d'ignorer ce que l'on sait, quand ce que l'on sait ne se réduit pas clairement à quelque savoir faire...C'est là reprendre la connaissance à sa source.

Je vais donc introduire ici l'artifice d'un doute ; et considérant ce coquillage dans la figure duquel je crois discerner une certaine "construction" et, comme l'œuvre de quelque main n'agissant pas "au hasard", je me demande : Qui l'a fait ?

Mais bientôt ma question se transforme. Elle s'engage un peu plus avant dans la voie de ma naïveté, et voici que je me mets en peine de rechercher à quoi nous reconnaissons qu'un objet donné est ou non fait par un homme. » (HC, pp. 891-892)

En effet, nous avons vu qu'il a déjà cherché à travers un travail d'abstraction à exploiter d'une manière particulière les éléments propres à la construction de la forme ou du mouvement de la coquille, comme une sorte d'artifice et d'expérimentation sur le chemin de l'organisation perceptive obtenue. C'était le premier stade de l'élaboration visuelle.

De plus, au début, dans les premières pages, on observe une quasi-absence du faire cognitif de l'instance observée, c'est-à-dire la coquille. Mais après un certain temps, il apparaît comme un véritable informateur "révélateur" qui le "détecte", qui remplit l'observateur de la joie. De la coquille émerge le plaisir et ainsi nous participons à la dimension passionnelle de l'énonciation et de l'énoncé :

« Je regarde au contraire à l'objet lui seul : rien de plus concerté et qui s'adresse avec plus de charme à notre sentiment des figures dans l'espace et à notre instinct de façonner avec les forces de nos doigts ce qui nous délecterait à palper, que ce joyau minéral que je caresse et dont je veux que l'origine et la destination me soient quelque temps inconnues.

Comme on dit : un "Sonnet", une "Ode", une "Sonate" ou une "Fugue", pour désigner des formes bien définies, ainsi dit-on : une "Conque", un "Casque", un "Rocher", un "Haliotis", une "Porcelaine", qui sont noms de coquilles ; et les uns et les autres mots donnent à songer d'une action qui vise à la grâce et qui s'achève heureusement.

Qu'est-ce donc qui peut m'empêcher de conclure à quelqu'un qui, pour quelqu'un, a fait cette coque curieusement conçue, tournée, ornée, qui me tourmente. » (HC, pp. 892-893)

Désormais, l'instance informatrice devient une instance passionnelle. Cette passion est le résultat d'une sensation pure, elle touche l'objet, comme au début du texte.

Et enfin, nous assistons à la dimension cognitive, c'est le savoir de l'observateur : « *Je ne sais que ce que je sais faire* » (HC, p. 899) et le savoir de l'informateur. Ainsi le savoir et la connaissance sont liés à l'action, au faire.

De plus, comme le note J. Fontanille, « dans sa relation avec le sujet cognitif, le monde est à la fois objet et sujet : objet, parce qu'il présente un ensemble de savoirs à acquérir ou à construire ; sujet, parce qu'il collabore ou résiste à la quête, parce qu'il facilite ou entrave la construction, parce qu'il est doté d'une compétence manipulatrice »⁵⁷⁴.

Ainsi la coquille est pour l'homme est à la fois un objet de savoir et un sujet qui s'offre à lui et qui encourage la soif de sa connaissance. Elle devient même une « quête épistémique d'un sujet scientifique »⁵⁷⁵. On peut même dire que c'est la relation et l'interaction entre deux sujets, un sujet cognitif énoncé et un sujet cognitif de rang énonciatif. Et nous participons à trois niveaux de manipulation du sujet par l'objet informateur (ou désormais sujet cognitif énoncé), comme affirme Valéry lui-même, « *il y a une succession de niveaux, qui vont de la sensation pure à la "connaissance" en passant par la reconnaissance, qui est une substitution remarquable* » (C. XXVII, p. 455). Le lien qui s'établit entre la vision d'une chose et sa reconnaissance devient donc très important. La reconnaissance est fondée, selon J. Fontanille, sur un "hyper-savoir", terme qu'il a employé au lieu de "savoirs méta-sémiotiques (savoir-être et savoir-faire)". L'hyper-savoir apparaîtra comme la compétence cognitive nécessaire à la réalisation du programme cognitif : il pourra être glosé, selon les cas, comme "savoir observer", "savoir interpréter", "savoir chercher", etc. »⁵⁷⁶. Dans le cas de notre observateur, nous voyons les trois cas. Et l'observateur affirme : « *tout savoir véritable se réduit à voir et pouvoir* » (HC, p. 899). Le procès de la reconnaissance est articulé dans le texte par la nouvelle observation de l'extérieur la coquille et de son intérieur, à savoir son mollusque, « *être qui ne sait que sa leçon, avec laquelle son existence même se confond* » (HC, p. 900) et que l'observateur le nomme « *Nature vivante* » (HC, p. 900) et pour qui la coquille est un "*manteau*". Le mollusque dont parle l'observateur n'est pas un informateur autre que la coquille mais un informateur réconcilié avec le premier (réembrayage de l'informateur), et ainsi nous avons un point de vue "inclusif"⁵⁷⁷ dans lequel les observateurs sont face à un informateur unique. En effet, si nous divisons la description de coquille en deux parties, nous pouvons dire que la première description est consacrée à

⁵⁷⁴ FONTANILLE, J. (1987), p. 74.

⁵⁷⁵ COQUET, J.-Cl. (1997), p. 208.

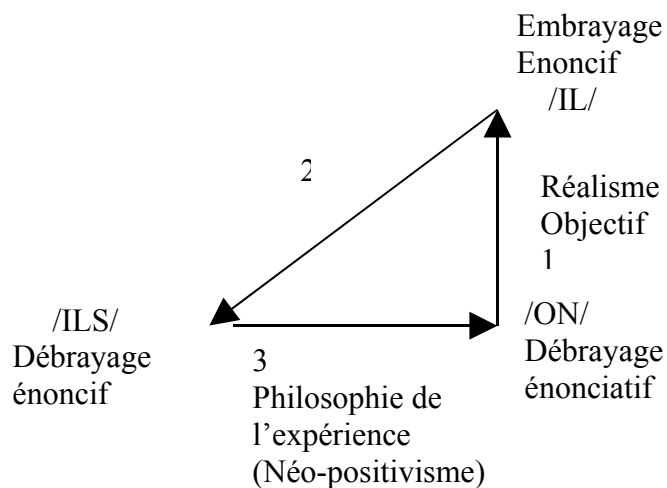
⁵⁷⁶ Cf. FONTANILLE, J. (1987), p. 49.

⁵⁷⁷ Voir chapitre précédent.

l'extérieur de coquille (la forme, la matière) et la deuxième à l'intérieure de la coquille (le contenu, la matière), le mollusque et la coquille sait joindre l'"*intus*" et l'"*extra*".

Et il compare cet objet à l'homme qui est « *tantôt dans le "monde des corps", tantôt dans celui des "esprits"* ». Il note aussi : « *Je me le suis expliqué par un système d'actes miens, et j'ai par là épuisé mon problème : toute tentative pour aller plus avant le modifierait essentiellement, et me conduirait à glisser de l'explication de la coquille à l'explication de moi-même.* » (HC, p. 896)

En revanche, si on accepte que notre informateur se divise en deux, c'est-à-dire que nous sommes face à un débrayage énoncif, on peut dire que l'observateur parle à ce moment-là d'une "philosophie de l'expérience". Ainsi d'un réalisme objectif dont nous avons parlé plus haut, nous arrivons à une sorte de "néo-positivisme", comme montre le schéma suivant emprunté toujours de J. Fontanille :

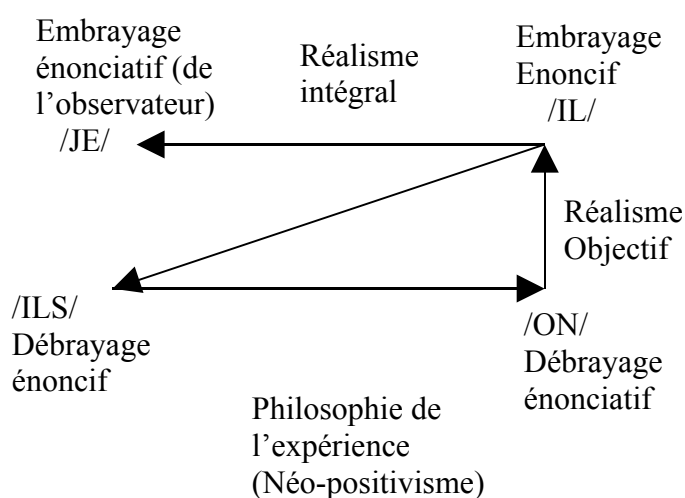


et il affirme « *toute notre philosophie n'est-elle pas éternellement en quête de la formule qui absorberait leur différence, et qui composerait deux diversités, deux "temps", deux modes de transformation, deux genres de "forces", deux tables de permanences, qui se montrent jusqu'ici d'autant plus distincts, quoique d'autant plus enchevêtrés, qu'on les observe avec plus de soin ?* » (HC, p. 906).

Les critiques ont douté sur le néo-positivisme de Valéry. Simon Lantiéri a écrit un article intitulé « Paul Valéry, néo-positiviste ? » (1979), dans lequel il affirme qu'il « ne peut indiquer ici qu'une attitude mentale commune à Valéry et à certains néo-positivistes de l'école de Vienne et non, bien entendu, l'appartenance historiquement déterminée et parfaitement repérable de Valéry à l'école néo-positiviste, car il s'agit d'un cercle, "Wiener-

Kreis", et non d'une école »⁵⁷⁸. Mais il ne conclut pas exactement si Valéry était vraiment un néo-positiviste ou non. Quoi qu'il en soit, l'hypothèse sur le point de savoir d'un néo-positivisme de P. Valéry est fautive. Parce que d'après les analyses de J. Fontanille, ce néo-positivisme donne accès à des points de vue "exclusifs", et donne des "stratégies déréalisantes", tandis que, à la suite du texte, l'observateur parle d'une seule réalité et que nous sommes témoins de la réalité du discours.

De plus, on ne peut pas considérer deux informateurs. Nous avons dit que le mollusque, intégré dans la coquille, constitue avec ce *revêtement* un seul informateur, c'est-à-dire que lorsque l'observateur regarde le mollusque (il est conjoint à son objet), il n'est pas en état de disjonction avec la coquille, c'est par l'expérience qu'il le décrit, les deux objets se sont réconciliés et selon Valéry « *tout s'accorde à une seule "réalité"...* » (HC, p. 906). Enfin l'observateur devient un *Je* qui dit : « *Je vais rejeter ma trouvaille comme on rejette une cigarette consumée. Cette coquille m'a servi, excitant tour à tour ce que je suis, ce que je sais, ce que j'ignore ...* » (HC, p. 906), et nous assistons à la fin à un réembrayage énonciatif de l'observateur (Je). Dès lors nous pouvons avoir le schéma général suivant :



Ainsi l'ensemble du discours se réfère à la fin à un seul énonciateur, avec ce réembrayage énonciatif, le cadre de référence devient plus restreint, parce qu'il s'agit d'un embrayage cognitif. Et l'opération "ON (NOUS) → JE" se réalise à la fin du texte et elle consiste en la réunification totale de la compétence cognitive de l'observateur et de celle de l'énonciateur. Pour ce qui concerne l'apparente opération "ILS → IL", ce réembrayage énonciatif consiste aussi à réunifier le "IL".

⁵⁷⁸ LANTIERI, Simon (1979), « Paul Valéry, Néo-positiviste ? », p. 135.

Nous venons d'étudier « L'Homme et la coquille », nous avons considéré la coquille comme l'informateur par rapport au Je, observateur débrayé de ce texte et par rapport au nous (sujet pragmatique). Le rôle de l'informateur est apparemment à un certain moment débrayé, mais il est l'unique objet de l'information. On assiste enfin à un réembrayage énoncif de l'informateur (II). Et nous avons vu que le Je de l'observateur est un sujet phrastique et le sujet opérateur dominant, c'est l'instance observante qui est manifestée et modalisée. Ce Je débrayé a les deux modes d'existence subjectives que nous avons déjà reconnus. Au premier degré, une subjectivité exclusive et transitive limitée à la perception (voir) et, au second degré, une subjectivité intégratrice, réflexive, transitive à la fois qui permet d'accéder à la compréhension et à la connaissance.

Maintenant nous voulons montrer que la multiplicité des énonciateurs ne concerne pas seulement le discours valéryen, mais concerne aussi les mots. L'exemple illustratif est le mot "Narcisse" dont la description montre l'hypothèse des instances énonçantes, de différents énonciateurs mais cette fois-ci avec des points de vue opposés. Pour cela, nous allons recourir à l'approche de P.-Y. Raccach, la Sémantique des Points de Vue, afin de confirmer aussi, que Valéry est à la recherche de soi et de la connaissance de soi.

2. La description du mot "Narcisse" par le modèle topique

Afin d'illustrer concrètement la problématique des points de vue soulevés par les mots, arrêtons-nous sur le phénomène de la langue chez Valéry. Ses prises de position concernant la langue et le langage sont globalement bien connues. J. Schmidt-Radefelt en a présenté un panorama dans son ouvrage *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers* (1970). En effet, la théorie du langage de Valéry se développe dans son œuvre entière à partir de sa jeunesse. Le penseur croit que son esprit est plus ou moins soumis au langage, « instrument nécessaire mais imparfait de la connaissance et de l'expression »⁵⁷⁹ et le langage est intimement lié à son activité de l'esprit. Il accorde que le langage articulé occupe nécessairement « *une place toute spéciale et toute centrale dans le régime de nos esprits* », au point que ce langage, bien que conventionnel, est « *presque nous-mêmes* », car « *nous ne pouvons presque pas penser sans lui, et ne pouvons sans lui diriger, conserver, ressaisir*

⁵⁷⁹ BEMOL, M. (1949), p. 142.

notre pensée, et surtout [...] la prévoir, en quelque mesure »⁵⁸⁰. Nous essaierons de résumer ce que Valéry pense à propos du langage et de la langue. Selon lui :

« Le langage⁵⁸¹ ordinaire est un système de signes qui se réfère explicitement à un certain phénomène –. Tout phénomène (selon ce système) correspond à un phénomène unique – le parler – l'expression. Et par ce phénomène-centre, correspondent tous les autres à leurs expressions.

Le langage usuel exprime non seulement tel phénomène, mais l'expression elle-même. Le moi est un des signes parmi ceux qui expriment l'expression même. (D'ailleurs il comporte en même temps une signification ordinaire – et même variable ; ainsi me = mon image – me = mon corps, etc.)

Tous ces pronoms, moi, etc., expriment donc une relation de plus qu'un simple nom. Une relation de situation. Ils introduisent le système dans lequel existent à la fois la chose et l'expression. Compare aux auxiliaires.

Les pronoms sont des noms de situation, de point de vue.

Pas de définition du Moi sans l'idée de parler, d'exprimer – et en somme de double détermination »⁵⁸².

De plus, il publie un article critique⁵⁸³ sur l'*Essai de Sémantique* de Michel Bréal et écrit : *« Le langage dans les années qui ont suivi m'a bien souvent sollicité. Mais les réflexions que j'ai pu faire à son sujet sont demeurées à l'état de notes éparses, les unes touchant de plus près à ce que l'on appelle psychologie ; les autres étaient des essais de généralisations qui s'apparenteraient à la logique la plus formelle et à l'algèbre ; d'autres encore liant les premières à la littérature. J'ai surtout cherché des conditions a priori : j'ai trouvé quelque chose, mais pas grand-chose ; et j'ai changé d'objet et d'exercice. Ce mot que j'ai mis sur la J. P. [Jeune Parque] est en réalité celui qui se met de lui-même sur tout ce que je puis faire »⁵⁸⁴. Ainsi Valéry nous dit "modestement" et d'une manière très générale et simplifiée, ce que le lecteur des *Cahiers* peut attendre du moins à l'égard d'une analyse de la langue.*

En ce qui concerne les mots, Valéry note dans ses *Cahiers* en 1900-01 que l'invariant du domaine d'un mot ne peut être exprimé ni représenté. Le mot comprend un signe, *« uni irrationnellement à une chose »* (C. I, p. 32) susceptible de modifications infinies, mais *« conservant certaines propriétés »*. La phrase détermine quel est l'état de la signification⁵⁸⁵ à choisir pour être ajusté aux autres significations, de façon à composer un fait unique ou une

⁵⁸⁰ VALÉRY, P. (1938), *Vinci*, p. 159.

⁵⁸¹ Il semble que Valéry confonde les concepts de langage et de langue.

⁵⁸² VALÉRY, P. (2003), *Cahiers IX* (1907-1909), « Feuilles volantes parallèles aux Cahiers », p. 213.

⁵⁸³ VALÉRY, P. (1960), pp. 1448-1454. (*Mercur de France*, XXV, janvier 1898, Revue du mois, pp. 254-260).

⁵⁸⁴ VALÉRY P., FOURMENT, Gustave (1957), *Correspondances 1887-1933*, p. 243.

⁵⁸⁵ Valéry emploie ici sens au lieu de signification. Mais nous savons que la phrase n'a pas de sens, mais la signification.

chaîne ordonnée de faits. Valéry entend, par domaine du mot, la signification – en reprenant les termes de Jakobson –, les invariantes sémantiques (pour sens aussi → les invariants sémantiques). Ce domaine du mot chez lui est absolument lié à d'autres domaines dans la phrase ; il y a des concordances de domaines qui doivent résulter de la construction rigoureuse du "sens"⁵⁸⁶ ou domaines de mot. Sans doute dans cette construction se manifeste-t-il une série de dimensions. « *Le sens officiel n'a aucune existence mentale, c'est un invariant de tous les sens particuliers du mot.* » (C. II, p. 304)

Dans la théorie des *Cahiers*, le "sens" d'un mot comme il se présente par exemple dans un dictionnaire, est inventé, "idéal" et faux, car on considère le mot isolé et on refuse tous les sens de ce mot observés dans l'usage immédiat et qui paraissent incomplets ou absurdes. Ainsi le sens d'un mot n'est pas déterminé, n'est pas stable. Selon J. Schmidt-Radefeldt, « Les *Cahiers* affirment par leur existence même que tout est modification et mouvement, rôle et fonction, que tout est relatif »⁵⁸⁷. On peut donc conclure que Valéry ne se prononce pas sur ce problème de l'invariant du mot, car pour lui, rien n'est stable.

Valéry fait la distinction entre sens et signification en 1939, et il note : « *On appellerait signification ce qui se trouve dans les dictionnaires – les essais de définition et de transmission des signifiés à l'état isolé. Quant au sens, c'est leur effet fonctionnel en acte, ce qui les appelle ou les annule – dans un processus de résolution du moment. Ici le but ou l'impulsion domine et rudoie ou pervertit la signification-mémoire* » (C. XXII, pp. 381-382). Dès lors le concept de la signification « permet de supposer l'existence d'un invariant sémantique. Dans la théorie linguistique des *Cahiers*, le terme isolé, c'est-à-dire *le sens isolé* n'existe pas »⁵⁸⁸.

Valéry insiste toujours sur la valeur du langage et pour lui, le langage a pour essence une correspondance réciproque entre des actes extérieurs productifs de signes et des objets extérieurs isolables. Pour lui, « la grande erreur des philosophes est de croire à l'existence de mots isolés, alors que chaque mot est comme une charge électrique qui suppose d'autres corps chargés de sens contraire. Le sens est la charge d'un signe, donc leur somme est nulle »⁵⁸⁹.

Il y a une quantité de mots qu'on ne doit jamais employer sans les mettre entre guillemets comme *dieu, vie, réalité, univers, beauté, vérité, raison, pensée, esprit, être, infini, cause, hasard, temps* et *âme*. Valéry les appelle des mots « *essentiellement divergents* », parce

⁵⁸⁶ Nous employons la terminologie de Valéry.

⁵⁸⁷ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1970), p. 111.

⁵⁸⁸ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1970), p. 112.

⁵⁸⁹ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1970), p. 112.

qu'on peut discuter sur leur signification à l'infini. L'explication de ces mots, quand on y réfléchit, se développe en séries divergentes et en idées incompatibles⁵⁹⁰.

Il insiste en effet sur la valeur du contexte et de la situation, ces derniers déterminent le sens des mots. Il note : « *la plupart des problèmes fondamentaux de l'ancienne pensée exigeaient l'arrêt devant des mots que l'on croyait avoir un sens vrai quand ils n'avaient qu'un emploi – ou plutôt que des emplois locaux* » (C. XVIII, p. 682). Il est à signaler que le rôle de la situation apparaît très important dans la linguistique et la sémantique. La situation aide à comprendre le sens de l'énoncé, parce qu'elle est aussi l'une des manières de dissiper l'ambiguïté lexicale. Comme le note Michel Bréal dans son *Essai de sémantique* :

« Quand nous voyons le médecin au lit d'un malade, ou quand nous entrons dans une pharmacie, le mot *ordonnance* prend pour nous une couleur qui fait que nous ne pensons en aucune façon au pouvoir législatif des rois de France. Si nous voyons le mot *Ascension* imprimé à la porte d'un édifice religieux, il ne nous vient pas le moindre souvenir des aérostats, des courses en montagne, ou de l'élévation des étoiles. On n'a même pas la peine de supprimer les autres sens du mot : ces sens n'existent pas pour nous, ils ne franchissent pas le seuil de notre conscience »⁵⁹¹.

Valéry lui-même est conscient de cette difficulté et il affirme : « *Le mot isolé devient une difficulté, tandis qu'il est clair dans l'usage* » (C. II, p. 744). Ainsi les éléments de la situation sont l'objet d'un choix de la part du locuteur et ils doivent être reconnus comme tels par l'interlocuteur. Pour qu'il y ait réussite dans l'acte de communication, il faut qu'il existe, comme l'observait déjà Bloomfield en 1933, des traits sémantiques communs à toutes les situations : « Les traits par exemple qui sont communs à tous les objets pour lesquels les gens de langue française utilisent le mot *pomme* »⁵⁹². Il veut dire que pour qu'un acte de parole réussisse, c'est-à-dire qu'il ne soit pas ambigu, on a besoin de l'apparition d'une situation dans laquelle a lieu cet acte de parole. Quant aux traits communs des objets dont parle Bloomfield, ce sont les phénomènes observables qui, dans le cadre de la linguistique fonctionnelle de Martinet et d'autres théoriciens, se sont appelés la « *dénotation* », c'est-à-dire « ce qui, dans la valeur d'un terme, est commun à l'ensemble des locuteurs de la langue »⁵⁹³, ainsi la « *dénotation* » s'oppose aux « *connotations* » qui sont « tout ce que ce terme peut évoquer, suggérer, exciter, impliquer de façon nette ou vague, chez chacun des usagers individuellement »⁵⁹⁴. Puisqu'il existe des connotations, on pourrait dire qu'il y a toujours des ambiguïtés lexicales qui sont potentielles et elles s'actualisent dans les actes de parole. Mais,

⁵⁹⁰ Cf. SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1970), pp. 110-120.

⁵⁹¹ BRÉAL, Michel (1982), *Essai de sémantique*, p. 145.

⁵⁹² BLOOMFIELD, Léonard (1970), *Le langage*, p. 133.

⁵⁹³ MARTINET, André (1967), « Connotations, poésie et culture », p. 1290.

⁵⁹⁴ MARTINET, A. (1967), p. 1290.

c'est grâce à des récurrences entre telle situation et tel mot que l'on arrive à percevoir dans la situation, les traits pertinents d'un mot qui sont communs dans une communauté linguistique.

C'est ainsi que pour Valéry, la plupart des mots n'ont aucun sens vrai et ils ont des "sens" enfermés dans la langue. Il appelle certains mots « convergents, qui sont transitifs, finis, et peuvent servir sans ambiguïté aux échanges. Les autres, divergents, seraient alors indéfiniment ambigus : ils sont si indéterminés et si illimités quant à leur sens, qu'ils permettent d'écrire même ce qu'on ne pourrait penser »⁵⁹⁵.

Ce problème traité par Valéry évoque les connotations qui s'activent dans la situation où on emploie les mots ou plutôt l'emploi de certains mots exige le choix d'un point de vue et c'est la présence de ce point de vue qui peut nous toucher, qui peut donner un certain sens parce que le point de vue n'est pas seulement une manière de voir, c'est aussi une manière de faire voir. Ce point de vue est lié à une certaine connaissance qui ne fait pas partie de la signification du mot, mais elle est indispensable pour comprendre le sens du mot et aussi le sens de l'énoncé. En d'autres termes, ce mot dans l'énoncé ou pour mieux dire l'énoncé sous-entend quelque chose qui n'est pas dans la langue, mais dans un usage particulier de la langue. C'est à partir de notre connaissance que nous comprenons ce que le locuteur dit. D'une certaine manière, on peut dire que la signification, le sens et la connaissance sont profondément liés, puisque la langue est l'instrument de toutes nos connaissances sur le monde extérieur⁵⁹⁶.

Ainsi les communications langagières sont présentes sous une forme, à un niveau profond, de la « compétence linguistique » des individus, c'est-à-dire d'un "savoir" qui est intériorisé dans la langue et que nous manifestons par les énoncés. Ce qui nous pousse aussi à croire que les significations et par conséquent les sens se construisent au fil de l'expérience langagière et cognitive des individus. C'est pourquoi, pour rendre compte de l'intercompréhension réciproque, il est nécessaire d'insister sur le savoir des locuteurs au moment de l'énonciation. Ainsi la connaissance devient un élément essentiel pour comprendre les sens. En effet, l'interprétation correcte d'un énoncé s'appuie sur un raisonnement concernant la combinaison des mots et un "savoir" et aussi la situation générale de l'énoncé. Il s'ensuit qu'il ne suffit pas d'accumuler les données pour que le savoir acquis prenne sens. Il faut savoir situer les données de la langue dans un ordre logique, grammatical et culturel. Sur ce chemin, la connaissance peut être un point de départ, elle a un rapport avec le sens mais elle n'est pas un sens. « Les rapports entre *sens* et *connaissance* dérivent du

⁵⁹⁵ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1970), p. 113.

⁵⁹⁶ Cf. ATHARI NIKAZM, M. (2005).

postulat que la connaissance est une représentation symbolique du réel »⁵⁹⁷. Ici, nous prenons en considération l'« hypothèse de l'abstraction cognitive » de P.-Y. Raccah selon laquelle « les contraintes que les langues imposent sur la construction des points de vue sont liées aux structures de gestion des connaissances »⁵⁹⁸ et par la suite une autre hypothèse plus exigeante encore qui postule qu'« aux contraintes que les phrases imposent pour la construction du sens des énoncés doivent alors correspondre des contraintes cognitives sur la gestion des connaissances »⁵⁹⁹. Ainsi, le problème est scindé en deux, il y a d'abord une correspondance entre "point de vue" et "connaissance" et il existe une deuxième correspondance entre "sens" et "connaissance". Pour ces raisons, comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, il propose un modèle de description des contraintes que les phrases imposent sur la construction du point de vue qui permet de donner un parallèle avec la gestion des connaissances, c'est le *modèle topique* et nous allons appliquer ce modèle pour la description du mot « Narcisse ».

D'abord, nous allons souligner que le mécanisme formel que nous utilisons, à savoir la théorie des topoi, et qui constitue un modèle pour décrire aussi bien le sens de l'énoncé que la signification du lexique est de nature cognitive. Car selon Raccah, « la langue est un produit de l'esprit humain et [...] ses structures sont des manifestations de structures plus abstraites de cet esprit, structures dont d'autres manifestations, distinctes des premières mais néanmoins analogues, se retrouvent dans l'*usage* de la langue et, plus généralement, dans la manière dont l'esprit *gère* les connaissances. Ainsi, les structures de l'expression linguistique (considérée comme un produit, et non comme une production) sont la trace, dans le domaine de la langue, de structures plus abstraites (appelons-les *cognitives*) »⁶⁰⁰, bref « la langue est, en quelque sorte, un miroir des représentations cognitives des locuteurs »⁶⁰¹. Ainsi, il semblera évident que la cognition humaine, considérée dans sa spécificité, est fondamentalement liée au langage et à la langue et que cette dernière a joué et continue de jouer un rôle de premier plan dans la conceptualisation humaine. Parmi les éléments de la langue, le lexique est associé directement à la base de connaissances.

Revenons sur la distinction *mot-de-phrase* et *mot-d'énoncé* dont nous avons parlé dans le chapitre précédent. Les *mots d'énoncé* sont dans l'événement constitutif de la parole et se produisent chaque fois qu'un locuteur s'adresse à des interlocuteurs, tandis que les *mots de*

⁵⁹⁷ RASTIER, François (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, p. 128.

⁵⁹⁸ RACCAH, P.-Y. (2002), « Lexique et Idéologie: les points de vue qui s'expriment avant qu'on ait parlé », p. 263. (Première formulation : 1987)

⁵⁹⁹ RACCAH, P.-Y. (2002), p. 263.

⁶⁰⁰ RACCAH, P.-Y. (1999), « Science, cognition et sémantique des langues », p. 20.

⁶⁰¹ RACCAH, P.-Y. (1999), p. 53.

phrase appartiennent à la langue, comme un matériau linguistique. Ils ont des significations. Autrement dit le sens des *mots d'énoncé* est défini en termes de participation à des constructions de nature cognitive. Nous employons ici le terme "cognitif" dans son acception la plus large, ce qui veut dire qu'à partir du moment où l'on exprime un énoncé, on considère les interlocuteurs en tant que sujets pensants, engagés dans une activité cognitive de production et (ou) de compréhension de l'énoncé. Comme nous l'avons dit dans la définition du sens proposée par P.-Y. Raccach, au cours de l'activité de parole se produit un processus cognitif très particulier qui consiste pour le locuteur à construire un espace extérieur à lui-même qui soit partageable par ses interlocuteurs.

De plus, nous savons que le contenu conceptuel associé à un mot se présente comme un réseau de domaines cognitifs représentant toutes les connaissances "encyclopédiques" qu'on peut associer à ce mot. Le lexique cristallise les connaissances et les croyances dans une communauté linguistique. Dans une communication langagière, ces connaissances apparaissent comme des points de vue présumés par un mot ou une expression et tous les aspects de notre connaissance contribuent au sens des mots d'énoncé. De cette manière, certaines connotations s'activent dans un usage particulier du mot. C'est ainsi que l'emploi des termes comme le Narcisse et le narcissisme, connotent tout de suite un sens négatif et donnent un point de vue négatif ; il rappelle quelqu'un qui s'observe et qui tombe amoureux de lui-même, même si le personnage de la mythologie ne savait pas qu'il s'agissait de son propre visage.

De cette manière, l'emploi du terme « Narcisse » par Valéry, relève d'un usage de la langue et comme nous l'avons déjà dit, les sémioticiens appellent cet usage, la *praxis énonciative*. Et comme le note bien J.-M. Rey pour Valéry : « les mots font voir, convertissent le regard, appellent l'attention, ouvrent des horizons, non pas tant par leur nouveauté [...] que par les usages qu'on leur invente »⁶⁰².

Ainsi quand Valéry emploie ce terme il ne veut pas parler bien sûr d'une « plante monocotylédone bulbeuse, herbacé à fleurs campanulés » (sens dénoté) ni simplement d'un personnage qui est tombé amoureux de son visage, de sa chair. Pour Valéry, ce n'est pas la question d'une réflexion sur le tort ou les raisons de l'amour de soi. Le « Narcisse » de Valéry traite des difficultés et des limites, des douleurs et des plaisirs, et des dangers de la connaissance de soi. Ou plutôt, il est une théorie de la connaissance et de la relation d'inconnu inscrite dans l'identité. Quand il parle du corps de Narcisse, c'est le corps propre, le soi pour qu'il se connaisse, le soi qui se dégage à chaque instant de son moi. Et désormais, l'emploi de

⁶⁰² REY, Jean-Michel (1991), *Paul Valéry, L'aventure d'une œuvre*, p. 27.

Narcisse connote aussi la connaissance de soi. C'est le sens qui se crée en lisant l'ensemble du discours valéryen.

Dans la deuxième partie de notre travail, en utilisant la méthode sémiotique de A. J. Greimas, nous avons vu la description du mot comme suivant :

Fixation sur sa propre image → attention exclusive → satisfaction → admiration de soi.

Selon les définitions des dictionnaires que nous avons déjà notées, nous pouvons définir Narcisse par deux champs, champ conceptuel et champ topique. Comme nous l'avons déjà dit, un champ topique contient une gradation qui dépend d'une évaluation implicite dans les énoncés. Cette gradation correspond à une manière de voir un certain domaine de la réalité, domaine que P.-Y. Raccah appelle *champ conceptuel*. Par conséquent, le champ conceptuel est organisé par un jugement de valeur. Ce jugement de valeur correspond au jugement de l'énonciataire et est lié au processus de l'énonciation. On peut définir le topos relatif au Narcisse comme :

//plus on s'observe, plus on s'aime//

C'est-à-dire que le fait de se regarder, donne un certain plaisir. Mais "plaisir", c'est quoi ? Plaisir, c'est une sensation qui est jugée comme *bonne* et *positive*. D'où le champ topique du mot Narcisse : <AUTO-OBSERVATION, plaisir> dans lequel plaisir est un champ topique qui peut se définir comme : <SENSATION, bien>. Donc :

// + <auto-observation, plaisir>, + plaisir//

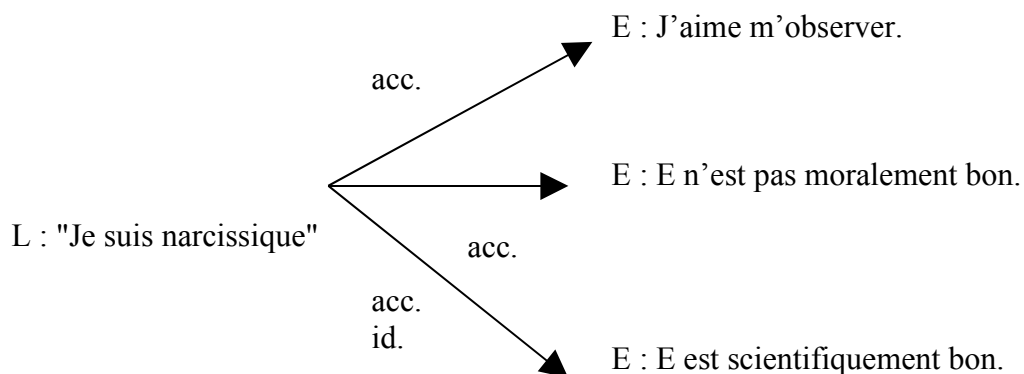
Plaisir : <SENSATION, bien>

// <AUTO-OBSERVATION, <SENSATION, bien>>, <SENSATION, bien>//

Une contradiction apparaît aussi : pourquoi le Narcisse possède une connotation négative et donne un point de vue négatif, tandis que le point de vue sur la sensation est *positif*? De plus les mots qui dérivent du terme Narcisse, c'est-à-dire narcissisme, narcissique, signifient « égotisme », égoïste et sont jugés négativement.

En effet, c'est parce que le mot est polyphonique. Imaginons que Valéry dise : « Je suis narcissique », le locuteur mettrait en scène plusieurs énonciateurs⁶⁰³ :

⁶⁰³ Ce schéma est fait selon les schémas présentés par P.-Y. Raccah. Il faut souligner que dans une description polyphonique, le locuteur peut avoir trois positions différentes à l'égard de l'énonciateur : « être d'accord » (acc.), « s'opposer » (opp.) et « s'identifier » (id.). Par l'analyse d'un des exemples de P.-Y. Raccah, nous pouvons montrer l'intérêt de la polyphonie dans une description sémantique des contraintes sur les points de vue : « Il ne pleut pas, il ne manquerait plus que ça ». Si l'on cherche l'antécédent sémantique de « ça », on comprend qu'il faut le chercher à l'extérieur de l'énoncé, il renvoie à quelque chose qui pourrait s'exprimer par



Le locuteur donne son accord à les énonciateurs E_1 , E_2 et E_3 , mais il s'identifie seulement au troisième.

Quand Valéry dit par exemple : « J'ai plaisir à m'observer »⁶⁰⁴. Le plaisir de s'observer est jugé comme positif en général, parce que « je me sens bien », mais il a une connotation négative parce qu'il y a un jugement moral sur le mot, qui vient d'un énonciateur qui croit que ce type de plaisir n'est pas bon et il le juge négatif. La langue a cristallisé ce point de vue négatif pour les mots "Narcisse" et "narcissique". Quant à Valéry, il modifie ce point de vue négatif en un point de vue positif. Pour lui, « s'observer » est scientifiquement *bon*. Dans l'énoncé « Je m'observe », comme nous l'avons déjà vu, la problématique du pronom "me" apparaît de nouveau. Les pronoms "Je" et "me" sont distincts. Ce "me" crée une tension. Il y a plusieurs moi pour Valéry, et par la suite ce n'est pas l'"observation de la chair" (et par conséquent son moi égoïste), moralement négatif ; mais l'"observation de son Corps propre" (son moi transcendantal et dynamique), qui est jugé comme positif. Et l'énoncé : « *Je suis entre moi et moi* » justifie la différence entre les moi.

C'est ainsi que "me" dans "m'observer" est une potentialité positive ou négative, qui est vue du point de vue de celui qui s'observe (On observe quoi ?). Selon le discours valéryen, le plaisir de l'auto-observation est lié à la connaissance de soi :

//plus on s'observe, plus on se connaît//

Les deux topos ont des différences. Il ne s'agit pas de la même chose dans l'observation, autrement dit "me" (ou moi) n'est pas vue de la même manière dans les deux Narcisse. Dans le premier cas, "l'observation de soi" est mauvaise, elle connote l'orgueil, le

« Il pleut ». Il y a une dissymétrie entre l'énoncé positif « Il pleut » et l'énoncé négatif « Il ne pleut pas ». Quand le locuteur dit « Il ne pleut pas », il met en scène deux énonciateurs. Il est d'accord avec l'un des deux avec qui il s'identifie aussi, mais il s'oppose au deuxième. C'est-à-dire « Il ne pleut pas » : L se divise en E_1 : Il pleut et en E_2 : Non à E_1 . Ainsi l'énoncé négatif permet qu'une anaphore renvoie, soit à lui-même soit à l'énoncé positif qui lui correspond, et les « petits mots » de la négation deviennent les marqueurs de la polyphonie.

⁶⁰⁴ Ces exemples ne sont pas vrais.

solipsisme ; dans le deuxième, elle est bonne, efficace. Nous voyons qu'il y a un point de vue sur l'observation de soi. Dans le premier cas, l'auto-observation est liée au plaisir de se voir beau et dans le deuxième, elle est liée à l'agrément de la connaissance. C'est pourquoi, l'énoncé « plus on s'observe » pour désigner la formulation des topos pour Narcisse en général et Narcisse de Valéryen particulier, ne doit pas être comprise de la même façon. Et cela en fonction de l'idéologie qui détermine le jugement sur le plaisir.

Selon Raccah, le fait que les mots imposent des points de vue n'oblige pas les locuteurs à accepter seulement ces points de vue dans leurs énoncés et à s'y limiter. Les énoncés peuvent imposer d'autres points de vue qui sont différents des points de vue évoqués par les mots de ces énoncés. Il existe aussi des énoncés qui peuvent présenter d'autres points de vue à partir de cette « doxa », c'est-à-dire le point de vue suscité par le lexique, comme le cas de Narcisse de Valéry.

Ainsi l'ensemble discours valéryen impose un autre point de vue sur le mot Narcisse. Non seulement l'énoncé valéryen rappelle que « se voir » est source de s'aimer, mais il ajoute que l'« auto-observation » et l'« amour de soi » favorisent la connaissance de soi. C'est un autre point de vue suscité par le discours de Valéry qui contraint celui imposé par le mot "Narcisse". Raccah appelle ces types d'énoncés⁶⁰⁵, les énoncés « a-doxaux » et il pense que la plupart des énoncés destinés à informer sont « a-doxaux », car les énoncés orientent vers d'autres points de vue qui se construisent à partir de ceux qui sont imposés par le lexique, et ces énoncés sont les plus utiles.

Il appelle par ailleurs les énoncés qui expriment des points de vue opposés à ceux suscités par le lexique, les énoncés « para-doxaux », comme : « Je cherche à me posséder pour

⁶⁰⁵ Selon lui, il existe trois types d'énoncé : « doxaux », « a-doxaux » et « paradoxaux ». Les énoncés *doxaux* sont les énoncés dans lesquels « le topos dynamique est exactement celui qui apparaît dans la description de la phrase ». Ainsi, le « topos dynamique » utilisé dans l'énoncé : « Pierre est riche, il a les moyens de t'inviter » ne fait que confirmer le « topos lexical » du mot « riche » : //plus on possède, plus on peut agir//. En revanche, les énoncés *paradoxaux* sont des énoncés dans lesquels le « topos dynamique » est le contraire du « topos lexical ». Ils sont difficilement acceptables. « J'ai beaucoup travaillé, ça m'a reposé ». Le « topos lexical » du mot travail : //plus on fait activité, plus on se fatigue//. Le champ topique du travail est : <ACTIVITE, <FATIGUE, mal>> C'est-à-dire le fait de travailler évoque la fatigue, tandis que la conclusion est tirée vers le contraire, le « repos » ; le « topos dynamique » de l'énoncé est //plus on fait activité, plus on se repose//. En général, le caractère paradoxal de ces énoncés est souligné par un adverbe comme « paradoxalement » : « J'ai beaucoup travaillé ; paradoxalement, ça m'a reposé ». Nous voulons ajouter à cette définition une autre définition pour les « énoncés paradoxaux ». Quand dans un énoncé, les topos lexicaux des mots donnent des points de vue contraires, l'énoncé devient « paradoxal ». L'exemple « illustratif » est « Ce bébé est riche », dans lequel le « topos lexical » du mot « riche » est //plus on possède, plus on peut//, tandis que le « topos lexical » du mot « bébé » est //moins on est grand, moins on peut//. Il y a deux points de vue différents : le mot « riche » impose le pouvoir tandis que le mot « bébé » évoque la faiblesse et la dépendance. Enfin les énoncés « a-doxaux » dans lesquels, le « topos dynamique » ne se contente pas de reprendre un constituant topique de la phrase, « le topos lexical », mais « il le combine à d'autres principes argumentatifs, éventuellement extra-linguistiques ». Par exemple : « Pierre est riche, il a beaucoup d'amis. » Non seulement cet énoncé exprime le topos lexical de la « richesse », mais il ajoute un autre point de vue à l'adjectif « riche », c'est d'avoir beaucoup d'amis. En d'autres termes la richesse qui est source du pouvoir, favorise l'amitié.

me détruire». Cet énoncé est sémantiquement paradoxal, parce que le point de vue évoqué par « se détruire », c'est la « mort », tandis que la conclusion est opposée à la « mort », c'est la destruction des "moi-attributs" pour arriver à la « connaissance ». Il s'agit, de nouveau, de la problématique du pronom "me" et de la pluralité du "moi" chez Valéry. Ce qu'il veut détruire, c'est l'un de ces moi, plutôt égoïste, et non pas la personnalité parce qu'il veut accéder à la connaissance. Nous avons tiré cette conclusion de l'analyse sémiotique que nous avons réalisée dans la deuxième partie.

Par cette analyse de type sémantique, nous pouvons justifier notre choix du mot « narcisséen » en parlant de la quête valéryenne. Cet adjectif montre un emploi euphorique. On peut même conclure que le mot Narcisse pourrait être un terme qui peut avoir des sens différents, sens euphorique et sens dysphorique. Et par conséquent l'adjectif "narcisséen" exprime un emploi euphorique du mot Narcisse. Ainsi comme nous le constatons, les points de vue opposés des énonciateurs peuvent créer une *tension phorique* pour le mot.

De plus nous savons que chaque signe exprime le monde d'un certain point de vue. Et le point de vue, c'est la différence elle-même, la différence interne absolue. Si nous considérons le "Narcisse" comme un signe dans l'œuvre valéryenne, nous pouvons dire qu'il a deux faces. Le versant objectif, c'est celui du plaisir et de la jouissance et le versant subjectif, c'est l'amour de soi et la connaissance de soi.

3. Vers une théorie de la connaissance

Nous avons déjà plusieurs fois remarqué que dans les *Cahiers*, "Corps", "Esprit" et "Monde" sont les trois constituants ou dimensions essentielles du système de la connaissance. Et ce système C. E. M. donne une unité à l'ensemble de l'œuvre valéryenne. Le premier élément de ce système c'est le corps auquel Valéry fait toujours référence. Le deuxième élément, c'est celui de la mondanité. Il n'existe pas de milieu qui émette et concentre les signes. Ces signes ne sont pas homogènes à un même moment, ils se différencient, non seulement d'après les classes, mais d'après l'esprit, les familles d'esprit. Et ainsi il y a toujours intéroceptivité par rapport à l'extéroceptivité.

De plus « *tout repose sur moi et je tiens à un fil* »⁶⁰⁶. En déplaçant dans cet aphorisme l'opposition paradoxale sur le terrain de ce qu'on nommait la "condition humaine", Valéry observe que le Moi peut d'une part être regardé comme une créature extrêmement fragile dont

⁶⁰⁶ VALÉRY, P. (1957), *Mélange*, « Socrate et son médecin », p. 372.

l'existence "tient à un fil", mais qu'il peut d'autre part être considéré tout aussi bien comme un être étonnamment puissant duquel dépend finalement toute saisie cognitive du monde. « *Je suis tout, je ne suis rien, se suivent, se causent et ne sont que l'alternative très simple nécessaire, sans importance* » (C. VI, p. 273 [C. 2, p. 358]), note-t-il en 1916, en soulignant ainsi que l'esprit est tout à fait en mesure d'adopter successivement chacune des deux perspectives contradictoires. Comme le montre un autre texte plus tardif, Valéry s'amuse même à montrer que cette manière dialectique de changement des points de vue peut facilement être poussée jusqu'à l'absurde, comme nous l'avons déjà cité : « *Mon esprit contient un monde qui contient mon corps, qui contient mon esprit... Mon esprit contient mon esprit* ». Ce jeu avec les trois pôles "esprit", "corps" et "monde" peut en effet être poursuivi à l'infini, comme le suggère Valéry, en évoquant certains des développements en chaîne possibles. Valéry se servira d'une argumentation similaire pour exposer les points de vue contradictoires que nous pouvons adopter envers notre "corps" et le "monde", observant en 1943 dans ses réflexions sur le « *Problème des trois corps* » :

« [Le corps] est à chacun, par essence, l'objet le plus important du monde, qui s'oppose à celui-ci, duquel il se sait dépendre étroitement. Nous pouvons dire, avec une égale évidence, mais en changeant simplement le réglage de notre vision intellectuelle, que sur lui repose le monde, et que ce monde se réfère à lui, ou bien qu'il n'est lui-même qu'une sorte d'événement infiniment négligeable et instable de ce monde. »⁶⁰⁷

Ce n'est donc pas par un raisonnement d'ordre logique, mais par un « *régla*ge de notre vision » que Valéry, dans la lignée du "*perspectivisme*", propose d'aborder les "incohérents réelles" que révèlent les paradoxes du "Moi". Cependant, il n'avait pas de méthode particulière, mais « *Son système, c'est le Moi* ».

Ainsi, le système, comme le Moi, est au sens large tout ce que Valéry a écrit pour l'atteindre sans réussir à l'épuiser : c'est-à-dire la longue structure linguistique des *Cahiers* dans laquelle il l'enferme. Car « le Système ne laisse pas se refléter dans toutes les autres pensées qu'il coordonne, dans tous les mots employés et qui, redéfinis, soulignés, séparés par deux points de suspension, rayés, surchargés, marqués d'un trait vertical dans la marge..., représentent de façon si particulier le mental valéryen »⁶⁰⁸.

Au sens précis, le système valéryen est la structure épistémologique par laquelle il se rend compte du fonctionnement de son esprit qu'il cherche à saisir et qualifier dans divers textes des *Cahiers*.

⁶⁰⁷ VALÉRY, P. (1957), *Etudes philosophiques*, p. 927.

⁶⁰⁸ MUTOTE, Daniel (1979), « Egotisme et système chez Paul Valéry », p. 105.

De plus, ce "moi" valéryen devient le refuge immédiat et la direction toujours offerte de l'aventure intérieure et son système est lié à l'aventure intérieure du "Moi pur", comme la recherche d'un répondant intime, permettant, à chaque acte de connaissance, de dominer le donné dans une représentation du tout. À titre d'exemple, nous pouvons citer Valéry de 1942 :

« *Mon Système.*

Tenter de décrire l'instant-durant – sans s'inquiéter des idées philosophiques, et termes usés –.

C'est ce que j'ai voulu. J'ai trouvé l'opposition essentielle (φ , ψ) ; le type D. R. ; les "3 lois" (significatif, formel-fonctionnel, accidentel) ; les dimensions C E M ; la notion capitale de phase ; la forme d'action complète ; la transivité et la fonction RE – Et les relations entre Conservation et Transformation ou entre ce qui se répète et le non répétable. Enfin, le Possible – – Et les effets de sensibilité. » (C. XXV, p. 674 [C. I, p. 853]).

Le moi est en effet ce qui questionne et ce qui est en question, la question "récurrente" par excellence (C. I, pp. 775-865). Et Valéry a pleinement conscience de cette implication : « *J'ai compris une chose quand il me semble que j'aurais pu l'inventer. Et je la sais toute quand je finis par croire que c'est moi qui l'ai trouvée* » (C. I, p. 53). Il la nomme dans cette mise au point sur la compréhension : « *L'esprit ou la connaissance ne sont compréhensibles qu'en tant que réitération. [...] La liaison est répétition – soit d'éléments, soit de situations relatives. La loi continue est d'exprimer toujours le dernier terme en fonction des précédents. C'est une récurrence* » (C. II, p. 104).

Dans son système, il a essayé de se réfugier vers ce qui est objectif. L'effort vers l'objectivation d'un système scientifique est assez évident chez lui : « *Mon idée [...] consista [...] à considérer pensée, perception, conscience – etc. en bloc comme représentées par un système en transformation – à peu près comme on traitait en physique les phénomènes sous l'aspect énergétique...* » (C. XXVI, pp. 99-100). On peut noter aussi la tentative pour « *chercher des invariants* » (C. III, p. 132) en faisant abstraction du psychologisme. Par exemple dans la notion de totalité, il affirme : « *Trouver une représentation intuitive du fonctionnement total du vivant* » (C. III, p. 217).

Tout le système valéryen finalement se fonde sur cet absolu non substantiel qu'est l'ego :

« *J'ai voulu me faire de la poésie, et choses semblables, (métaphysique, etc.) une idée qui rapportât ces choses et valeurs à des fonctionnements et étapes d'un système vivant et pensant, comme je me sens en être un, et me le figure d'après mon expérience propre et directe, – abstraction faite de toute la traditionnelle terminologie. Mes sensations et mes pouvoirs, seuls en jeu autant que possible ! – Il est vrai que le langage donné et ce que je sais s'interposent – Nul ne peut être*

parfaitement PUR, et réduit à ses vrais besoins et moyens particuliers. On ne peut isoler SOI comme on isole un corps. » (C. XXIII, p. 288)

Les déclarations d'égotisme concernant le Système sont très nombreuses. A titre d'exemple, il affirme : « *Discours de ma méthode : Histoire 1892. [...] Le Système – n'est pas un "système philosophique" – mais c'est le Système de moi – mon va-et-vient – ma manière de voir et de revenir* » (C. XVIII, p. 55). Comme celle de l'ego, la structure du système est régie par la notion d'intériorité, qui engendre celle de représentation, si souvent soulignée par Valéry, celle de pouvoir, de faire, de va-et-vient... Elle est finalement régie par la notion de récurrence : « *En somme pouvoir penser l'être pensant* » (C. VIII, p. 514). Et il note :

« Le problème, mon problème – Trouver le système de conditions, de références constantes ou toujours reconstituables, et d'actes qui permettent de représenter dans un langage minimum, homogène et propre au raisonnement – les phénomènes en tenant compte de l'observateur – (lequel introduit l'échelle, etc., et toutes ces conditions capitales dans la désignation exacte desquelles le mot : phénomènes et toute vue des choses ne signifient rien). » (C. VIII, pp. 634-635)

Tenir compte de l'observateur, pour quelqu'un qui est lui-même un grand observateur, c'est « appliquer la construction *en abyme* chère à Gide »⁶⁰⁹. La notion de « mise en abyme » s'emploie par les critiques littéraires et nous avons prouvé qu'il y a une réflexivité ou pour mieux dire une récursivité dans le système valéryen.

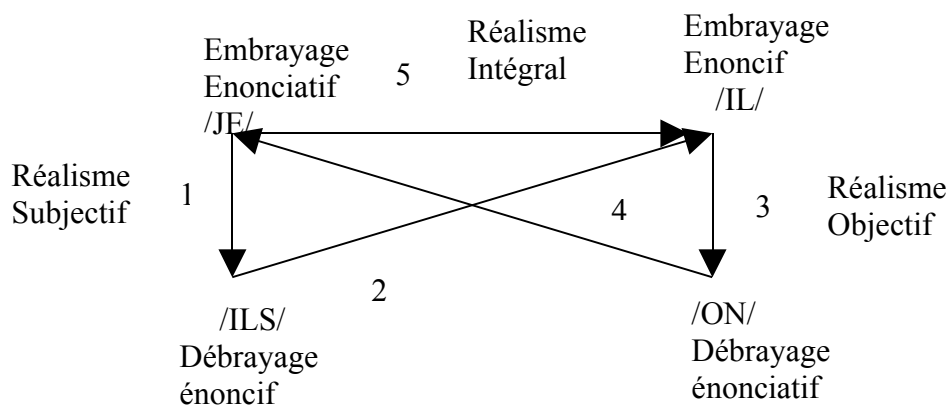
Dans le même passage du *Cahier*, cité plus haut, Valéry compare sa tentative à celle d'Aristote, Lulle, Leibniz, dont la visée était une "*Combinatoire générale*" : « *Leur erreur a été de chercher par là à savoir, à anticiper, à trouver. Je ne voudrais que représenter* ». Et nous savons que son entreprise n'est pas métaphysique, mais scientifique et d'une science complète, c'est-à-dire capable d'intégrer le vivant et de tenir compte de l'observateur. C'est ce qu'envisage ce projet de 1922 :

« Problème. Trouver une représentation qui rende compte, ou du moins qui soit capable, – du raisonnement et du sentiment, de la liberté et du trouble ; du clair et de l'obscur ; de la veille et du rêve ; du présent, du souvenir, du devant être ; du spontané et du réfléchi ; de la surprise des divers ordres ; de la permanence et du changement ; des variations de divers degrés ; des changements de points de vue et d'échelles ; du moi et du non-moi ; de la puissance et de l'impuissance ; de l'ordre et du désordre ; du physique et du psychique ; du désir, de l'espoir, du vouloir, de l'agir, du réagir – – etc. et aussi des développements infinis en puissance et finis en actes. » (C. VIII, p. 703 [C. I, p. 811])

⁶⁰⁹ MUTOTE, D. (1979), p. 108.

On remarque ici la dichotomie de son analyse qui se fonde sur celle de l'ego : moi/non-moi. Et ainsi tout se réfère à un Je, donc il y a un réembrayage de l'observateur (JE) qui donne son point de vue sur le monde.

Si nous voulons définir le parcours valéryen, on peut dire que d'abord nous avons vu un réalisme subjectif, un solipsisme et un égotisme chez lui (ce qui est prouvé par le jeu de l'embrayage énonciatif et du débrayage énoncif dans les récits du Narcisse, cet embrayage énonciatif est prouvé aussi pour les *Cahiers* par l'analyse des instances énonçantes), mais dans « L'Homme et la coquille », nous avons affaire à un réalisme objectif et même un certain moment on voit une philosophie de l'expérience chez lui, mais à partir d'un débrayage énonciatif et énoncif, il arrive de nouveau à un embrayage énonciatif et énoncif, ainsi à la fin nous participons à un "réalisme intégral" chez Valéry. :



Rappelons que l'embrayage énonciatif, concerne le sujet, l'instance de l'énonciation qui a un effet de retour à son énonciation, mais il est en présence du monde ou de son soi en tant qu'énoncé. C'est-à-dire que nous avons le foisonnement de (n Ils) et (n Moi) dans un seul "Je", ce que l'on appelle le débrayage énoncif ; ce dernier apparaît sous forme de plusieurs informateurs dans l'ensemble du discours valéryen, comme objet d'étude ; et dans les *Cahiers*, c'est la manifestation de (n Moi) comme des instances énonçantes, en un seul "Je". Ce débrayage énoncif se transforme dans « L'Homme et la coquille » en un seul informateur, la coquille (embrayage énoncif) mais en présence de différents énonciateurs (débrayage énonciatif) qui devient à la fin un seul "Je" (réembrayage énonciatif). Ce "Je" qui est l'instance de référence est polyphonique, il intègre plusieurs énonciateurs en soi-même face à un seul informateur qui est parfois le monde parfois soi-même. Ce "Je" essaie de se connaître (soi-même comme objet de valeur) par le biais de l'autre (monde ou l'autre côté de soi).

L'objet de sa quête est lui-même ; grâce à cette quête, apparaît une tension chez le sujet de l'énonciation.

La position "réalisme intégral" est donc une position complexe qui est ici dans le domaine de la connaissance⁶¹⁰. Cette position construit un point de vue "*intégrateur*", « qui pourrait être ce qu'on appelle parfois, le point de vue de Dieu, moins modestement »⁶¹¹. Et nous avons dit que pour Valéry, il y a un point de vue des points de vue qu'il appelle le "regard d'ange". C'est un observateur qui possède tous les points de vue, un observateur qui intègre et englobe tous les points de vue et qui a un regard illimité, qui ne se limite pas à des espaces et à des temps.

Ainsi la quête d'identité chez Valéry ne s'organise pas seulement autour de solipsisme même s'il considère lui-même comme un objet de valeur à conquérir, c'est-à-dire un système de valeur à construire dans et par le discours « Mon système c'est moi » ; par contre les positions épistémologiques du discours valéryen sont multiples, variables : il intègre des positions contradictoires. Puisque le parcours du sujet valéryen est liée à son écriture, ces positions différentes montrent déjà le devenir du sujet.

⁶¹⁰ FONTANILLE, J. (1987), p. 78.

⁶¹¹ FONTANILLE, J. (1987), p. 82.

Conclusion

Comment peut-on conclure sur ce sujet si vaste, sur une œuvre si variée, et sur un savant qui derrière la quête du sens du monde, est à la recherche de son existence ; sur un philosophe et linguiste qui de sujet de quête, devient sujet observateur et qui est à la fois le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ? Certaines faiblesses apparaissent bien sûr dans notre recherche, qui suscitent des regrets mais on peut se consoler en disant à l'instar de Valéry « *j'ai fait ce que j'ai pu* » (C. XXIX, p. 908, [C. 2, p. 388]).

Il nous a été difficile de nous approprier une œuvre délibérément volumineuse que nous avons néanmoins la certitude de devoir affronter pour appréhender le système de la pensée valéryenne dans sa complexité. Cependant, nous avons constaté que l'analyse systématique et détaillée des stratégies de la vision dans l'œuvre valéryenne, conduite à la lumière des théories sémiotique et sémantique, a dévoilé, à travers le texte de Valéry, la présence implicite de certaines hypothèses.

La première est celle que nous nous permettons d'appeler la *tension polyphonique énonciative* liée à la théorie de l'embranchement et du débranchement et des instances énonçantes. S'il y a pluralité du "moi" chez Valéry et rivalité entre les instances, c'est qu'il y a un objet de valeur : cet objet de valeur est la quête de l'identité de l'auteur, le soi en devenir. En effet, c'est pour arriver à l'identification de soi que les instances sont en conflit.

Nous devons ajouter que cette pluralité des instances est différente de la *polyphonie* de M. Bakhtine qui a introduit le terme "polyphonie" pour la première fois dans son livre sur Dostoïevski datant de 1929, *Problemy tvor estvo Dostoevsogo*. Dans ce livre, Bakhtine étudie les relations réciproques entre l'auteur et le héros et il résume sa description dans la notion de *polyphonie*. Il exprimait qu'il y a une catégorie de textes, surtout de textes littéraires dans lesquels plusieurs voix parlent simultanément sans que l'une d'entre elles soit dominante et juge les autres. Cette définition traite de la pluralité des acteurs dans le discours, n'ayant pas pour source le même référent et n'ayant donc pas la même instance énonçante pour origine.

La pluralité des instances dans l'œuvre de Valéry se distingue également de la position de O. Ducrot qui a proposé une théorie de la "*polyphonie dans la langue*". Cette théorie reprend les concepts de dialogisme et de polyphonie bakhtiniens, mais elle est fondamentalement différente de cette dernière. Cela provient du fait que la polyphonie de Bakhtine concerne les textes entiers, alors que la polyphonie de Ducrot ne concerne que les énoncés particuliers. Travaillant au niveau de la phrase, la théorie polyphonique linguistique traite uniquement de la structure polyphonique, et les notions qu'elle engendre se situent par conséquent à ce niveau. Cette structure fournit des contraintes aux interprétations des énoncés de la phrase. À l'intérieur de cette théorie, deux notions sont essentielles et reçoivent des définitions formelles. Le "locuteur" qui est responsable ou "auteur de l'énonciation" auquel renvoient les pronoms de la première personne. L'"allocutaire" est celui à qui l'énoncé est censé s'adresser et auquel renvoient les pronoms de la deuxième personne. L'"énonciateur" est une « entité théorique à qui sont attribués des points de vue par le locuteur »⁶¹². Conformément à l'idée de polyphonie, dans l'interprétation des énoncés, on entend s'exprimer une pluralité de voix, très souvent différentes de celles du locuteur. En effet, l'approche polyphonique chez Ducrot prouve la fausseté de l'hypothèse de l'unicité du sujet-parlant. L'énoncé peut, par exemple, faire comprendre à l'"allocutaire" que deux points de vue contradictoires sont en jeu, l'un positif, l'autre négatif. Dans ce cas, il met en scène deux "énonciateurs" E_1 et E_2 qui argumentent dans des sens opposés et le locuteur, « responsable de l'énoncé, attribue des points de vue à des énonciateurs »⁶¹³.

Chez Valéry aussi, le sujet parlant n'est pas unique ou bien il est apparemment unique et cette unicité du sujet d'énonciation est « un effet de l'embrayage le plus poussé, la situation ordinaire de l'instance de discours est la pluralité : pluralité des rôles, pluralité des positions, pluralité des voix »⁶¹⁴. Mais dans sa théorie de la "*polyphonie dans la langue*", Ducrot ne parle que de la division du locuteur en plusieurs énonciateurs et il ne traite pas⁶¹⁵ du fait qu'il existe – ou peut exister – une rivalité entre les énonciateurs. Cette rivalité, qui pourrait exister en raison de la visée d'un objet de valeur, crée une tension à l'intérieur d'un sujet parlant et celui-ci accepte une position. C'est dans ce sens que D. Bertrand explique dans son article « L'extraction de sens »⁶¹⁶ les effets de rivalité, de superposition, de conflit des instances ;

⁶¹² RACCAH, P.-Y. (2004), p. 2.

⁶¹³ RACCAH, P.-Y. (2004), p. 9.

⁶¹⁴ FONTANILLE, J. (1999), p. 100.

⁶¹⁵ Cette attitude est tout à fait normale, parce que sa théorie ne concerne que la langue et pas le système des significations en discours. Notre comparaison vise à bien montrer la distinction entre une approche qui ne concerne que la langue et une approche sémiotique.

⁶¹⁶ BERTRAND, D. (2005).

mais il faut ajouter aux instances d'énonciation, la présence d'une valeur. C'est le cas par exemple chez Valéry avec la quête de soi et la connaissance de soi, qui est d'ordre énoncif, et non pas énonciatif. Cette valeur existentielle est due à des valeurs intensives du sensible et à des valeurs extensives de la vision.

C'est ainsi que Valéry, pour qui l'acte du regard est un devoir du sujet "Je" dans la quête de son identité (plutôt par la vision), réalise une action : à partir d'une situation initiale (vision), il cherche à arriver à une situation finale (cognition). Dans ce changement, se manifeste également une dimension passionnelle, en présence ("in praesentia"), foyer d'une tension. C'est une présence sensible pour laquelle, comme nous l'avons suggéré dans la deuxième partie de notre travail, le corps propre du sujet devient la forme même du rapport sémiotique. Cette présence est aussi confirmée par la fonction de la vision (concernant la présence d'un sujet à un objet qui est lui-même, une forme de présence à soi qui suppose des tensions). Cette tension, comme nous l'avons vu, entraîne le conflit entre les instances énonçantes. Dans cette hypothèse, l'instance dominante est celui qui parle, qui dit "Je" dans l'instance. L'énonciation est perçue comme un dispositif théoriquement fécond à valeur, non seulement descriptive, mais également explicative. Dès lors, le sujet de l'énonciation (que Bertrand fait fusionner avec le sujet pragmatique) devient "configurable" comme « un faisceau d'attitudes au regard des objets de connaissance qu'il met en place et qu'il dispose selon les ouvertures et les contraintes d'un certain ordre du savoir. Un tel sujet ne peut plus être seulement envisagé comme l'instance *ab quo* du discours qu'il énonce, mais comme l'instance *ad quem* que, dans les réseaux de sa trame, le texte construit petit à petit, et dont l'analyse a pour tâche de tracer le profil »⁶¹⁷.

De cette manière, les *Cahiers* combinent une pluralité de voix et font coexister des perspectives contradictoires en tentant de les inscrire dans une structure signifiante. Et l'apparition du système "Moi" s'affine dans une structure dynamique qui engage une pluralité d'instances diversement liées dont Valéry s'efforce de rechercher les phases d'instabilité. Elles concernent notamment le pouvoir de signifier avant les signes, renvoyant à une identité actantielle incomplète, et en voie de formation.

Comme G. Deleuze le dit fort bien : « écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue. C'est un processus, c'est-à-dire un passage de Vie qui traverse le vivable et le vécu. L'écriture est inséparable du devenir »⁶¹⁸, le parcours intérieur de Valéry est inséparable de l'écriture des

⁶¹⁷ BERTRAND, D. (1989), « Du figuratif à l'abstrait », p. 39.

⁶¹⁸ DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, p. 11.

Cahiers. La fameuse trinité de Valéry « Corps, Esprit, Monde » montre que le sujet se constitue à travers le passage de l'homme "charnel" (Moi-chair) à l'homme "spirituel" (Soi-corps). L'écriture se prête de toute évidence à recevoir et à conserver cette simulation interne du modèle externe. Ainsi l'auteur est formé par ce qu'il fait, constitué et altéré par ce qui procède de lui ; en écrivant il change, il se met dans le flux du devenir et il multiplie ce à quoi il emprunte son identité.

À la suite de la première hypothèse, concernant l'énonciation elle-même, à travers la *tension polyphonique énonciative*, une deuxième hypothèse prend forme, concernant la *dimension anthropologique* de l'énonciation. Dans le processus du passage de l'homme charnel à l'homme spirituel, il faut souligner en effet l'enjeu d'une figure dans l'élaboration d'une pensée théorique du sujet, celle du "Narcisse". Valéry change le programme du Narcisse et du narcissisme en ajoutant un énonciateur qui donne un point de vue positif sur l'auto-observation du Narcisse. À partir de la destruction, il veut atteindre à la connaissance de soi. De plus, il assure, dans l'écriture, et par la fable figurative elle-même, le syncrétisme des perspectives théoriques que l'on pourrait considérer comme éparses. Par ailleurs, il fonde une philosophie sans système ou hors-système, il montre – ce que seul un motif et une écriture littéraires peuvent révéler – la profondeur d'enracinement d'une question radicale sur l'identité. En se servant de la quête du Narcisse, sa quête devient "narcisséenne" ou anti-narcissique. L'émergence de ce mythe révèle clairement la richesse d'une anthropologie chez lui. Cette anthropologie, apparaissant dans la "bagage cognitif" du sujet parlant nous a aidé de définir un modèle topique et de type polyphonique pour le mot "Narcisse".

Troisième hypothèse enfin : cet anti-narcissisme de Valéry est lié à la question de la *récurtivité* chez lui. En effet, la pensée de Valéry peut être comprise comme une interrogation sur cette propriété syntaxique et articule, comme jamais auparavant, le champ récursif. Ainsi le "moi" de Valéry regardant un autre "moi", n'entre pas seulement dans le champ d'une présence réflexive, mais plus exactement dans celui d'une présence récursive ; parce que le "moi" juge l'autre "moi" et donne son point de vue sur le premier, lui-même étant à son tour appelé, à être jugé par une autre instance du moi. Le jugement de valeur donne un coup d'arrêt à la circularité de la pluralité des "moi". Par la destruction de ses "Moi-attributs", il arrive à la connaissance de soi. C'est ainsi que le passage d'un "moi" à un autre vise à transformer le sujet, son "Moi" refuse tous les attributs de la personne et pendant un certain

temps, comme suspendu, il n'est rien. Il devient "Moi pur", qui est une propriété sans qualité, qui n'est ni sujet ni attribut. L'adjectif "pur" montre déjà très bien le détachement de tout⁶¹⁹.

Dans ce processus, il faut souligner aussi l'importance de la conscience (une question plutôt philosophique), qui agit comme un miroir cognitif chez le philosophe. Elle a la valeur de l'"actuel". La prise de conscience de la conscience est une question très importante. Cette conscience n'est pas réflexive, bien qu'elle soit fermée sur elle-même et fasse éclater « *Je pense que je pense ... que je pense* » ; comme nous l'avons dit plus haut, elle est récursive. Il y a toujours une instance de "moi" qui juge l'autre. Et Valéry ressent le besoin du changement par sa conscience qui s'enivre de son "Moi". Ainsi la nécessité de la conscience reste l'une des préoccupations majeures du sujet valéryen, même si ce phénomène de conscience doit, pour Valéry, être ancré dans le monde sensible de l'existence concrète.

Il faut noter aussi la richesse phénoménologique du discours valéryen. Elle nous a permis d'examiner ses poèmes en prenant en compte la conception dynamique de l'être percevant, tel que la proposera la démarche phénoménologique de Merleau-Ponty. L'actant sujet devient une instance corporelle de la phénoménologie, ou plutôt l'instance de perception, de vision et de mouvement vers une quête, celle de son identité. L'actant "Je", pour Valéry, est lié au *corps*. C'est en tenant compte de cette ipséité prise dans le mouvement qu'une identité peut se révéler. Ce statut spécifique du sujet valéryen le rend dynamique, changeant voire instable aux yeux de ceux qui n'ont pas reconnu dans ce mouvement-même la trace de son identité profonde. Par ailleurs, comme les phénoménologues, il montre par ses textes, la distance qu'il essaie de créer entre le monde et le soi-même, entre *moi et moi*. Nous pouvons même dire que nous participons à une *phénoménologie intégrée* dans son œuvre. Cette mise à distance, fondamentale de soi à soi-même entraîne donc la distinction d'un soi (comme sujet) à soi (comme objet d'étude). La recherche apparemment égotique de Valéry va se transposer dans une quête esthétique. C'est-à-dire que ce détachement de soi dans la quête d'un "Moi pur" pourrait se définir comme une quête artistique ou métaphysique particulière, dynamique et instable. Il cherche à se fonder, à s'identifier, à se reconnaître au-delà d'un rapport à une force, à devenir, en somme, sujet "autonome".

Enfin, par une analyse de type sémiotique, nous avons essayé de définir l'œuvre de Valéry, sans prétendre avoir tout éclairé, et de rassembler en une même problématique des faits apparemment hétérogènes, de ramener ce qui a fait l'objet d'interprétations variées et parfois contradictoires à des "effets de sens", et d'examiner ce qui, dans l'immanence de son

⁶¹⁹ Valéry note : « *Au commencement de ce détachement est la connaissance, suffisante unité et suffisante diversité.* » (C. Int. VIII, p. 343)

texte, a bien pu produire ces effets de sens. À travers différents corpus, en partant de simples procédures descriptives bâties sur des concepts sémantiques, sémiotiques et phénoménologiques, nous pouvons parler d'une épistémologie de la vision chez Valéry. De plus, selon Schmidt-Radefeldt Jürgen, linguiste spécialiste de Valéry : « la perspective sémiologique est une des plus pertinentes et persévérantes de l'épistémologie valéryenne, soit en ce qui concerne les signes linguistiques et paralinguistiques, les mathématiques, soit dans l'œuvre littéraire, le théâtre, le cinéma ou la musique, la peinture et les arts figuratifs »⁶²⁰. On comprend ainsi que Paul Valéry soit l'un des grands sémioticiens et phénoménologues du XX^{ème} siècle.

⁶²⁰ SCHMIDT-RADEFELDT, J. (1995), « L'approche transdisciplinaire de Valéry et les "deux cultures" », p. 65.

Bibliographie

I. Œuvres de Paul Valéry

- VALERY, Paul (1891-1900), *Vers Anciens II*, « Ébauches poétiques » de 1897-1900, ff. 137-200, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, division occidentale⁶²¹.
- VALERY, Paul (1911), « Analyse du langage », ff. 1-19, Paris, Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, division occidentale.
- VALERY, Paul (1938), *Vinci*, (les divers essais sur Léonard de Vinci), Paris, Gallimard.
- VALERY, Paul (1952), *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard.
- VALERY, Paul (1957), *Œuvres I*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.
- VALERY, Paul, FOURMENT, Gustave (1957), *Correspondances 1887-1933*, Paris, Gallimard.
- VALERY, Paul (1959-60), *Cahiers* (en 29 volumes), Paris, Imprimerie Nationale, (en facsimilé par le CNRS).
- VALERY, Paul (1960), *Œuvres II*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.
- VALERY, Paul (1973), *Cahiers I*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.
- VALERY, Paul (1974), *Cahiers II*, Paris, Gallimard, Collection La Pléiade.
- VALERY, Paul (1986), *Cahiers 4, Cartesius redivivus* (texte établi, présenté et annoté par JARRETY, Michel), Paris, Gallimard, *nrf*.
- VALERY, Paul (1988-2003), *Cahiers* (en 9 volumes), Edition intégrale établie, présentée et annotée sous la responsabilité de CELEYRETTE-PIETRI, Nicole et PICKERING, Robert, Paris, Gallimard, *nrf*.

II. Ouvrages critiques et articles sur l'œuvre de Paul Valéry

⁶²¹ Vous pouvez consulter, sous forme de microfilms, les manuscrits de P. Valéry. BnF, site Richelieu : 58, rue de Richelieu.

- BELLEMIN-NOËL, Jean (textes présentés par) (1971), *Les critiques de notre temps et Valéry*, Paris, Garnier Frères.
- BEMOL, Maurice (1949), *Paul Valéry*, Clermont-Ferrand, G. de Bussac.
- BERNE-JOFFROY, André (1944), *Présence de Valéry*, Paris, Coll. Présences, Plon.
- BLÜHER, Karl-Alfred (1993), « La sémiotique du discours "FIDUCIAIRE" chez Valéry et Barthes », in : *Paul Valéry 7, Valéry et le « monde actuel »*, *La Revue des lettres modernes*, LAURENTI, Huguette (textes réunis par), Paris, Lettres Modernes.
- BOURJEA, Serge (1997), *Paul Valéry, Le sujet de l'écriture*, Paris, L'Harmattan.
- CAIN, Lucienne Julien (1958), *Trois essais sur Paul Valéry*, Paris, Gallimard.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (1974[6]), « Métamorphoses de Narcisse », in : *Paul Valéry 1, Lectures de « Charmes »*, *La Revue des lettres modernes*, (n° 413-418), Paris, Lettres Modernes Minard.
- CELEYRETTE-PIETRI, Nicole (1979), *Valéry et le moi, des Cahiers à l'œuvre*, Paris, Klincksieck.
- CHOPIN, Jean-Pierre (1992), *Valéry, l'espoir dans la crise*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.
- ELDER, David (1980), « Paul Valéry et Narcisse en fragments », in : *Actes du groupe de recherches sur la conscience de soi*, Publications de la faculté des Lettres et Sciences Humaines de Nice, 1^{ère} série, Vol. 18, Les Belles-Lettres, pp. 133-146.
- FAIVRE, Jean-Luc (1975), *Paul Valéry et le thème de la lumière*, Paris, Lettres modernes Minard.
- FEDRIGO, Gabriele (2000), *Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, Paris, L'Harmattan.
- GHEORGHE, Ion (1977), *Les images du Poète et de la Poésie dans l'œuvre de Valéry*, Paris, Lettres Modernes Minard, Coll. Langues et styles.
- HOUPERT, Jean-Marc (1986), *Paul Valéry, Lumière, Écriture, Tragique*, Paris, Klincksieck.
- KAO, Shuhsi (1985), *Lire Valéry*, Paris, José Corti.
- KAO, Shuhsi (1995), « L'Écriture informe dans les Cahiers », in : *Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry*, *La Revue des lettres modernes*, CELEYRETTE-PIETRI, Nicole et STIMPSON, Brian (textes réunis par), Paris, Lettres Modernes.
- KÖHLER, Hartmut (1985), *Paul Valéry : poésie et connaissance, l'œuvre lyrique à la lumière des Cahiers*, Paris, Klincksieck.
- LANTIERI, Simon (1979), « Paul Valéry néo-positiviste ? », in : *Paul Valéry 3, approche du "Système"*, *La Revue des lettres modernes*, LAURENTI, Huguette (textes réunis par), Paris, Lettres Modernes Minard.

- LEFEVRE, Frédéric (1926), *Entretiens avec Paul Valéry*, Paris, Le Livre.
- MUTOTE, Daniel (1979), « Égotisme et système chez Paul Valéry » in : *Paul Valéry 3, approche du "système"*, *La Revue des lettres modernes*, LAURENTI, Huguette (textes réunis par), Paris, Lettres Modernes Minard.
- PARENT, Monique et Pierre (1974 [6]), « Réflexions sur la valeur des mots de l'eau et du vent dans *La Jeune Parque* et dans *Charmes* », in : *La Revue des lettres modernes*, n° 413-418, *Paul Valéry 1, lectures de « Charmes »*, LAURENTI, Huguette (sous la dir.), Paris, Lettres Modernes Minard.
- RAYMOND, Marcel (1964), *Valéry et la tentation de l'esprit*, Neuchâtel, La Baconnière.
- REY, Jean-Michel (1991), *Paul Valéry, L'aventure d'une œuvre*, Paris, Seuil.
- RIDEAU, Émile (1944), *Introduction à la Pensée de Paul Valéry*, Desclée de Brouwer.
- ROBINSON-VALERY, Judith (1963), *L'analyse de l'esprit dans les "Cahiers" de Valéry*, Paris, José Corti.
- ROBINSON-VALERY, Judith (sous la dir.) (1983), *Fonctions de l'esprit, 13 savants redécouvrent Paul Valéry*, Paris, Hermann.
- SCHMIDT-RADEFELDT (Kiel), Jürgen (1970), *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Paris, Klincksieck.
- SCHMIDT-RADEFELDT (Kiel), Jürgen (1974), « La théorie du point de vue chez Paul Valéry », in : *Paul Valéry contemporain*, (textes rassemblés et présentés par PARENT, Monique et LEVAILLANT, Jean), Actes et colloque n° 12, Paris, Klincksieck.
- SCHMIDT-RADEFELDT, Jürgen (1995), « L'approche transdisciplinaire de Valéry et les "deux cultures" », in : *Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry*, *La Revue des lettres modernes*, CELEYRETTE-PIETRI, Nicole et STIMPSON, Brian (textes réunis par), Paris, Lettres modernes.
- SIGNORILE, Patricia (1993), *Paul Valéry, Philosophe de l'art*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin.
- VOGEL, Christina (1997), *Les « Cahiers » de Paul Valéry, "To go to the last point Celui au-delà duquel tout sera changé"*, Paris, L'Harmattan.
- WILLS, Ludmilla M. (1974), *Le regard contemplatif chez Valéry et Mallarmé*, RODOPI NV, Amsterdam.

III. Ouvrages théoriques et articles en sémiotique, sciences du langage, phénoménologie, sciences humaines

- ATHARI NIKAZM, Marzieh (2005), *Connotation et Point de vue : de la sémiotique à la sémantique*, sous la direction de RACCAH, Pierre-Yves, Mémoire de DEA (soutenu à Paris III).
- AUROUX, Sylvain (1995), *Encyclopédie philosophique universelle*, Les notions philosophiques, tome 2, Paris, PUF.
- BACHELARD, Gaston (1947, première éd. 1942), *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti.
- BACHELARD, Gaston (1993, première éd. 1960), *La Poétique de la rêverie*, Paris, PUF.
- BAL, Mieke (1984), *Narratologie* (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes), HES PUBLISHERS/Utrecht, H&S.
- BARBARAS, Renaud (1994), *La perception : Essai sur le sensible*, Paris, Hatier.
- BENVENISTE, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard.
- BERGSON, Henri (1970), *Œuvres*, Paris, PUF.
- BERTRAND, Denis (1989), « Du figuratif à l'abstrait », *Actes sémiotiques*, Document IV, Limoges, PULIM.
- BERTRAND, Denis (2000), *Précis de sémiotique littéraire*, Paris, Nathan.
- BERTRAND, Denis (2005), « L'extraction du sens. Instances énonciatives et figuration de l'indicible » in : *Revue Versants*, « L'interprétation littéraire aujourd'hui », Ed. P. Fröhlicher.
- BLOOMFIELD, Léonard (1970 (1933)), *Le langage*, (traduit de l'américain par Janick Gazio), Paris, Payot.
- BONNET, Claude et al. (1989), *Traité de psychologie cognitive 1*, Paris, Bordas.
- BORDRON, Jean-François (2002), « Perception et énonciation dans l'expérience gustative. L'exemple de la dégustation d'un vin », in : HENAULT, Anne (sous la dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF.
- BRANDT, Per Aage (2002), « Qu'est-ce que l'énonciation ? Une interprétation de la notion d'embrayage », in : HENAULT, Anne (sous la dir.), *Questions de sémiotique*, Paris, PUF.
- BREAL, Michel (1982 (1^{er} éd. 1897)), *Essai de sémantique*, Brionne, Gérard Monfort.
- CHINGAREVA-SLAVINE, Elèna (2003), *Sémiotique, linguistique et modélisation*, Paris, Lavoisier.

- COQUET, Jean-Claude (1997), *La quête du sens*, Paris, PUF.
- COURTES, Joseph (1991), *Analyse Sémiotique du Discours, de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette.
- DELBECQUE, Nicole (2002), *La linguistique cognitive, Comprendre comment fonctionne le langage*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, Éditions Duculot.
- DELEUZE, Gilles (1993), *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- DUCROT, Oswald (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Les Éditions de minuit.
- ECO, Umberto (1999), *Kant et l'ornithorynque*, (1997 traduit de l'italien par Julien Gayraud), Paris, Bernard Grasset & Fasquelle.
- EDELIN, Francis (Groupe μ) et al. (1992), *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil.
- FONTANILLE, Jacques (1987), *Le savoir partagé : sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- FONTANILLE, Jacques (1989), *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*, Paris, Hachette.
- FONTANILLE, Jacques (1995a), *Sémiotique du visible, Des mondes de lumière*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (1995b), « La base perceptive de la sémiotique », *Degrés, Revue de synthèse à orientation sémiologiques*, Publication internationale trimestrielle vingt-troisième année, n° 81, Printemps.
- FONTANILLE, Jacques (sous la dir.) (1995c), *Le Devenir*, Actes du colloque « Linguistique et Sémiotique III », Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, Jacques (1998), *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM.
- FONTANILLE, Jacques, ZILBERBERG, Claude (1998), *Tension et signification*, Belgique, Mardaga.
- FONTANILLE, Jacques (1999), *Sémiotique et littérature*, Paris, PUF.
- FONTANILLE, Jacques (2005), *Soma et Séma, figures du corps*, Paris, Maisonneuve & Larose.
- FUCHS, Catherine (sous la dir.) (2004), *La linguistique cognitive*, Paris, Ophrys.
- GENINASCA, Jacques (1997), *La parole littéraire*, Paris, PUF.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1966), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1970), *Du sens*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1973), « Les actants, les acteurs et les figures » in : *Sémiotique narrative et textuelle*, présenté par CHABROL, Claude, Paris, Larousse.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1976), « Sémiotique et communication sociale », in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil.

- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1979), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1983), *Du sens II, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien, COURTÉS, Joseph (1986), *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 2, Paris, Hachette.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1987), *De l'Imperfection*, Périgueux, Fanlac.
- GREIMAS, Algirdas Julien, FONTANILLE, Jacques (1991), *Sémiotique des passions, Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Editions du Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (1985), *Être et temps* (traduit par MARTINEAU, Emmanuel), Paris, Authentica.
- HENAUULT, Anne, BAYEART, Anne (sous la dir.) (2004), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF (Formes sémiotiques).
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1988), *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, EDELINE, Francis (Groupe μ) (2004), « Voir, percevoir, concevoir. Du sensoriel au catégoriel », in : HENAUULT, Anne, BAYEART, ANNE (sous la dir.), *Ateliers de sémiotique visuelle*, Paris, PUF (Formes sémiotiques).
- KLINKENBERG, Jean-Marie (1996), *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Broeck & Larcier.
- KÖHLER, Wolfgang (1964), *Gestalt psychology*, New York, Liveright, (trad. fr. par MONNOYER, Jean-Maurice : *Psychologie de la forme : introduction à de nouveaux concepts en psychologie*), Paris, Gallimard.
- LACAN, Jacques (1966), *Écrits*, Paris, Seuil.
- LACAN, Jacques (1978), *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil.
- LALANDE, André (1926), *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF).
- LANDOWSKI, Éric (1997a), *Présences de l'autre*, Paris, PUF.
- LANDOWSKI, Éric (1997b), « Le sémioticien et son double », in : *Lire Greimas*, LANDOWSKI, Éric (sous la dir.), Limoges, PULIM.
- LOCKE, John (1989), *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, (trad. Français), Paris, J. Vrin.
- MARTINET, André (1967), « Connotations, poésie et culture », in *To Honor Roman Jakobson*, The Hague-Paris, Mouton.
- MARTY, Éric (1987), *André Gide, Qui êtes-vous ?* Lyon, La Manufacture.

- MERLEAU-PONTY, Maurice (1942), *La structure du comportement*, Paris, PUF.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1960), *Signes*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964a), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964b), *L'œil et l'esprit*, Paris, Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1989), *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, Paris, Cynara.
- OUELLET, Pierre (2000), *Poétique du regard, Littérature, perception, identité*, Limoges, PULIM.
- PEIRCE, Charles Sanders (1983), *Studies in logic*, Boston, Little, Brown & Co.
- POULET, Georges (1976), *Entre moi et moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti.
- POZZATO, Maria Pia (1997), « L'arc phénoménologique et la flèche sémiotique », in : *Lire Greimas*, LANDOWSKI, Éric (sous la dir.), Limoges, PULIM.
- RACCAH, Pierre-Yves (1990), « Signification, sens et connaissance : une approche topique », in : *Cahiers de linguistique française n°11*, Actes du 4^e Colloque de Pragmatique de Genève, pp. 179-198.
- RACCAH, Pierre-Yves, BRUXELLES, Sylvie, DUCROT, Oswald (1993), « Argumentation et champs topiques lexicaux », *Cahiers de Praxématique 21*.
- RACCAH, Pierre-Yves (1999), « Science, cognition et sémantique des langues », support de cours.
- RACCAH, Pierre-Yves (2002), « Lexique et Idéologie : les points de vue qui s'expriment avant qu'on ait parlé », in : CAREL, Marion (sous la dir.), *Les Facettes du dire, Hommages à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé, pp. 241-268.
- RACCAH, Pierre-Yves (2004), « Une sémantique du point de vue : de l'intersubjectivité à l'adhésion », in : *Discours social*, Montréal.
- RACCAH, Pierre-Yves (2005a), « Une description de l'excessivité en sémantique des points de vue », *Cahiers du CERLICO*.
- RACCAH, Pierre-Yves (sous la dir.) (2005b), *Signes, langues et cognition*, Paris, L'Harmattan.
- RASTIER, François (1991), *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF.
- RICOEUR, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RIEGEL, Martin, PELLAT, Jean-Christophe, RIOUL, René (1994), *Grammaire méthodique du français*, Collection Quadrige, Manuels, Paris, PUF.

- ROBERT, Paul (2003), *Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré (S. N. L).
- SILLAMY, Norbert (2003), *Dictionnaire usuel de psychologie*, Paris, Bordas.
- STRAUS, Erwin (2000), *Du sens des sens, Contribution à l'étude des fondements de la psychologie* (Berlin, 1935), Grenoble, Jérôme Millon.