

LE 3 27
1936 A 8
AS 73

Approved and accepted.

April 1936

LE MÉTAPHORISME

DANS L'OEUVRE POÉTIQUE DE PAUL VALÉRY

by

Deborah Amelia Kirk Aish

Met form

A Thesis submitted for the Degree of
MASTER OF ARTS
in the Department
of
Modern Languages.

The University of British Columbia

April, 1936.

CHAPITRE I.

DÉVELOPPEMENT DE LA MÉTAPHORE.

Au commencement du langage humain, l'homme s'est formé des métaphores pour se faire comprendre. Les noms des choses concrètes ne pouvaient lui suffire une fois qu'il s'est mis à chercher des idées nouvelles. Il s'est vu forcé, pour s'exprimer, de donner le nom d'un objet familier à une autre chose bien dissemblable. Au moyen de ces rapprochements, il parvint à se faire comprendre tout en élargissant continuellement le langage humain. Ce procédé continue même aujourd'hui dans la langue courante. Mais toutes frappantes qu'elles soient au moment d'origine, ces métaphores perdent bien vite toute nouveauté. Elles s'assimilent au courant de la parole ordinaire et deviennent à la fin familières et insipides, si bien qu'on oublie la vraie valeur métaphorique de ces phrases.

Ce n'est point avec des métaphores banales qu'on peut créer de la grande poésie. Le poète doit chercher dans l'univers, comme dans le monde sensible, pour s'emparer des analogies inattendues et saisissantes. La valeur de la métaphore poétique se trouve inévitablement dans le degré de son originalité. Tel était l'avis d'Aristote. Maîtriser la métaphore, écrit-il il y a vingt-

trois siècles, voilà la chose la plus importante de tout. C'est là que réside l'originalité et le génie, car pour créer de bonnes métaphores il faut être capable de saisir les analogies (1).

Au temps d'Aristote, le terme "métaphore" possède déjà une signification assez large. Il représente non seulement la comparaison directe (qui est la valeur si souvent donnée à la métaphore dans les manuels de composition) mais aussi la synecdoque, la métonymie, la personification et l'analogie. Mais ces figures ne doivent jamais devenir extravagantes, car la beauté de style ^{est} [^] essentiellement à la clarté d'expression. En outre, cet artifice de style offre aux poètes des avantages pratiques sinon ~~moraux~~^{les}: diversifier le style, élever ou abaisser le ton (2). En tout cas, c'est une invention qui ne doit détruire en aucune façon la netteté de la pensée.

Cette conception de la métaphore se continue en France à la période classique. La poésie est comprise alors comme genre rationnel. C'est l'époque où règnent le bon sens et la raison, où les écrivains n'exigent en matière de style que la qualité de la clarté. Dans la poésie, comme dans la prose, rien n'est permis qui puisse

(1) Aristote: Art poétique: XX,9.

"But the greatest thing by far is to have a command of metaphor. This alone cannot be imparted by another; it is the mark of genius, for to make good metaphors implies an eye for resemblances."

(2) Aristote: Rhétorique: III,ii,10.

entraver la netteté parfaite de l'exposition intellectuelle. La dominance intellectuelle des Anciens, l'admiration pour le style classique, interdisent chaque effort à l'ornementation de la poésie. Si on veut faire des analogies, on doit les façonner selon l'exemple de l'Antiquité. La périphrase, la personnification, sont les procédés les plus usités.

"Mais tout dort, et l'armée," et les vents, et Neptune,"
(Iphigénie: I-i-9)

écrit Racine dans le style fluide du classicisme français. Pour lui, avec raison, cette personnification de la mer a l'effet de relever la description au-dessus du banal. Cependant, point d'originalité. Toute invention est défendue. Par conséquent, l'usage des métaphores est bien limité. Elles ne sont introduites qu'au moment où elles deviennent absolument nécessaires. Une fois employées, elles doivent disparaître immédiatement en faveur de l'expression directe de la pensée. Malherbe, ennemi invincible de tout ce qui ose être original ou pittoresque, n'emploie qu'une seule métaphore tout le long d'un poème assez étendu:

"Mais elle était du monde, où les plus belles choses
Ont le pire destin;
Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin."

(Consolation à M. du Périer sur la
mort de sa fille.)

De même, c'est chose rare que Boileau, homme solide et peu imaginaire, consente à se servir de la métaphore. Dans l'extrait suivant, cependant, il nous donne l'exemple par-

fait de la manière néo-classique. Il nous montre le style classique sous l'image d'un ruisseau tranquille, tandis qu'il représente les tendances romantiques sous forme d'un torrent immense et déréglé:

"J'aime mieux un ruisseau, qui sur la molle arène,
 Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
 Qu'un torrent débordé, qui, d'un cours orageux,
 Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux."
 (Art poétique.)

Il est à remarquer que ces images sont des comparaisons directes. L'analogie est basée sur des choses concrètes. Mais notre attention n'est point fixée sur la forme de ces choses. Nous ne voyons ni ruisseau ni torrent; nous ne les entendons à peine par derrière les vers; et de la rose, nous ne connaissons rien de la couleur ni de la forme. Pour les auteurs classiques les aspects extérieurs de la nature n'ont point d'importance. C'est l'analogie seule qui les attire (1).

(1) Par exception il y a le langage métaphorique de La Fontaine. Ecrivant en plein milieu de la période classique, ce poète n'a rien voulu de la métaphore conventionnelle. Chez lui, intérêt prédominant au réalisme: Un vieux coq:

"Sur la branche d'un arbre était en sentinelle,"
 (Le coq et le renard, II, 15)

le chêne se vante de

"mon front, au Caucase pareil,"

(Le chêne et le roseau, I, 22)

le renard doit retourner à jeun au logis

"Honteux comme un renard qu'une poule aurait pris."
 (Le renard et la cigogne, I, 18)

Saisissantes par l'exactitude de la comparaison visuelle aussi bien que par le sourire légèrement ironique qui s'y cache, ces figures prennent part au développement même des poèmes. Elles sont en effet des parties intégrales de la pensée poétique.

Les Romantiques, au contraire, avaient bien le sens de la forme. Des qualités pittoresques et auditives renforcent à chaque moment les analogies audacieuses des métaphores. L'originalité est maintenant chose voulue. On cherche l'inattendu sinon le bizarre. Partout il y a abondance de métaphores. La vivacité, la spontanéité, l'exubérance, ces qualités en deviennent les traits caractéristiques. D'ailleurs ces figures possèdent une valeur individuelle tout indépendante de leur place dans l'oeuvre. Faisant disparaître toute considération de fond et de forme, elles dominent entièrement la pensée.

Les exemples suivants, tirés au hasard des poèmes romantiques, illustrant bien le type général de métaphore employé à cette époque. Le premier est de Lamartine -- poète dont le style surtout vague et indistinct n'empêche point que la forme visible de la métaphore se détache bien nettement:

"Là, deux ruisseaux cachés sous des ponts de verdure
Tracent en serpentant les contours du vallon."
(Lamartine: Le Vallon.)

"Toutes les passions s'éloignent avec l'âge,
L'une emportant son masque et l'autre son couteau,
Comme un essaim chantant d'histrions en voyage
Dont le groupe décroît derrière le coteau."
(Hugo: Tristesse d'Olympio.)

"Combien de patrons morts avec leurs équipages!
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots!"
(Hugo: Océano Nox.)

Les deux dernières images exemplifient la façon concrète

dont voit Victor Hugo les idées les plus abstraites. Pour lui, les passions humaines figurent comme une troupe d'acteurs en voyage; la vie ressemble à un livre dont l'ouragan disperse les feuillets. Ces images sont chez lui d'une netteté telle qu'il les fait voir et entendre pas ses lecteurs même. Le sens de la forme, renforcé par l'impression du mouvement et par la force de l'onomatopée, c'est l'élément principal dans la création de métaphores si frappantes.

Ce désir de mettre en relief la forme concrète devient la doctrine centrale de l'école parnassienne. Les métaphores à cette période possèdent une certaine immobilité qui les font ressembler à la sculpture. L'essentiel, c'est la forme. Ces auteurs-ci écrivent pour l'éternité:

"Sculpte, lime, cisèle
Que ton rêve flottant
Se scelle
Dans le bloc résistant!"

(Gautier: L'Art.)

Tout petit détail se fait remarquer, toute transition subtile d'analogie y est mise en relief. Partout des explications. La puissance des mots et des images n'y possède point d'importance; le lecteur n'y compte pour rien. Voici une métaphore parnassienne bien développée:

"L'Exilé farouche, au front pensif,
Entra dans la forêt que l'âpre bise assiège;
Son camail écarlate incendiait la neige
D'un long reflet sanglant, rose aux lueurs d'éclair,
Comme si, revenu des cieux et de l'enfer,
Ce voyageur, portant l'infini dans son âme,
Au lieu d'ombre traînait à ses pieds une flamme."
(Banville: Les Loups)

La métaphore véritable se trouve dans le vers: "Son camail d'écarlate incendiait la neige." Mais Banville veut ajouter un détail de plus: "d'un long reflet sanglant"; et puis encore un autre: "rose aux lueurs d'éclair". A la conclusion de ce développement pittoresque -- déjà fort étendu -- Banville se met encore à faire des "comme si". Il ne laisse pas au lecteur la satisfaction d'associer lui-même ce "camail écarlate" de Dante avec cette âme puissante qui sut descendre aux profondeurs des enfers. Le poète désire expliquer en détail la manière exacte dont nous devons faire ce rapprochement des idées. C'est là le défaut le plus évident de la métaphore parnassienne. Elle est surchargée de matière poétique dans laquelle toute transition est expliquée avec une précision didactique.

Au contraire, la métaphore symboliste, loin de nous ennuyer par l'excès de précision, s'égare de temps en temps dans l'obscurité. Tout y est suggéré. Les transitions, souvent brusques et hardies, n'y sont point expliquées, car les Symbolistes ont en horreur le didacticisme. Les images présentées devant le lecteur possèdent une signification beaucoup plus profonde que ne fait paraître leur valeur superficielle. Les phénomènes du monde sensible suggère et révèle quelque aspect du grand mystère éternel. Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, ne voient en ce monde autour d'eux que des révélations de l'infini. Les choses ce sont les emblèmes. Mais rien n'en est expliqué au lec-

teur. C'est lui qui est indépendant et qui doit chercher en tâtonnant à travers ces mystères symboliques. Et c'est chose difficile. Tout symbole se compose sur des niveaux différents du conscient, du subconscient, du métaphysique, du mystique; toute idée s'entremêle à une autre. Voilà qui est bien intangible et indéfinissable. Et tout ceci dépend de "l'élargissement du mot". Dans la langue poétique, réalité, allusion, suggestion, tout y est confondu d'une façon merveilleuse. Puis il y a des effets musicaux d'après le style de l'orchestration symphonique. Les poètes cherchent à incorporer dans ces poèmes symboliques les harmonies subtiles et les formes complexes de la grande symphonie. Ici, par exemple, il y a la mélodie d'une métaphore composée sur des mots qui possèdent une similarité frappante de son:

"Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone!"

(Verlaine: Chanson d'automne)

Et encore, dans la strophe suivante remplie de langage figuré, les voyelles sonores et mélancoliques sont de la dernière importance:

"Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir."
(Baudelaire: Harmonie du soir)

Il est bien évident que les poètes symbolistes ne s'inté-

ressent point à façonner des métaphores où domine la forme extérieure. Ils s'adressent plutôt aux autres sens -- à l'ouïe, à l'odorat. L'élément intellectuel joue un rôle essentiel dans le développement de la figure.

De plus, la métaphore elle-même est construite d'une manière audacieuse. Entre l'idée et la langue poétique il y a un abîme presque impossible à traverser. L'analogie est amenée de bien loin en sorte que l'image devient comme indépendante de l'objet. Pour nous il ne paraît pas y avoir de raison pourquoi l'automne doit être comparée à des violons, ni la fleur à un encensoir. Ce sont les poètes qui aperçoivent ces rapprochements insolites et qui, par la puissance d'inspiration, de musique, et de langue poétique, nous persuadent de leur réalité.

Pour exprimer ces idées profondes et ces symboles intangibles, le poète a besoin d'une langue plus flexible que le langage ordinaire. Mallarmé, le premier, s'est formé une langue abstraite capable de franchir les distances infinies entre l'idée et la forme. Tout mot inutile en est banni; toute expression faible ou insipide n'y peut demeurer. Ce sont les mêmes mots que dans le langage ordinaire, mais leur valeur est bien différente. C'est une diction puissante, composée de "mots essentiels et lourds d'un sens éternel", mais qui touche de temps en temps à l'inintelligible:

"Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
 En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
 Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais
 Pour triomphe la faute idéale de rose."

(Mallarmé: Après-midi d'un faune)

Cette figure condensée et elliptique est intelligible seulement pour ceux qui voudront chercher à travers toute l'oeuvre de ce poète pour y trouver la signification absconse de "nuit ancienne", de "faute idéale" et de "rose". Or de Mallarmé à Paul Valéry on a continué à perfectionner cette langue poétique. Toute difficile qu'elle soit, elle seule est capable de rendre en forme compréhensible les idées profondes d'un grand penseur et d'un grand poète.

Ainsi, en France, du temps des Classiques jusqu'à la période des Symbolistes, la métaphore a joué un rôle toujours plus important dans la littérature française. Au dix-septième siècle, c'était une figure destinée à expliquer la pensée maîtresse du poème. À la fin du dix-neuvième siècle, c'était une partie fondamentale du poème -- l'expression saisissante d'une vision de l'univers entier. Et cette technique symboliste, avec toutes les artifices de musique et de langage, Valéry l'emploie aujourd'hui au service de la "poésie pure".

CHAPITRE II.

LES IDÉES DE VALÉRY SUR LE RÔLE DE LA MÉTAPHORE.

La métaphore valéryenne relève de l'opinion que s'est formée le poète du rôle de la "poésie pure". Cette conception de la poésie est élevée et rigoureuse. Pour Valéry, l'oeuvre poétique n'a pas d'autre but qu'elle-même. C'est du lyrisme pur. Les poèmes épiques, historiques ou philosophiques, ne peuvent jamais entrer dans ce domaine exalté. Car la vraie poésie est une aspiration vers une beauté supérieure -- une beauté évasive et idéale à laquelle il est presque impossible d'atteindre. Mais le travail qu'on fait pour s'approcher de cette beauté de fond et de forme, constitue la seule justification de l'oeuvre poétique.

Quant à son fond, la poésie doit traiter des grands questions sans aucun didacticisme. Au poète de révéler et de suggérer, derrière les phénomènes du monde sensible, le sens inhérent du mystère éternel. La poésie est une catalyse qui met le lecteur directement en face de tout ce mystère.

Quant à la forme, la poésie doit viser à la perfection la plus absolue. Cette recherche ne s'accomplit que par la patience, l'obstination et l'industrie. La poésie, aux yeux de Valéry, c'est un "exercice" (1) -- un

- (1) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 40 '33: p.400.

remaniement continuuel de la composition afin de façonner le poème de la manière parfaite, et aussi, d'y soustraire tout élément qui convient à la prose. Car la "poésie pure" est l'antithèse même de la prose. C'est la forme lyrique qu'on réalise par "la suppression progressive des éléments prosaïques dans le poème" (1). L'inspiration, source traditionnelle de toute poésie, n'y joue qu'un rôle moyen. Elle peut suggérer au poète "tel premier vers" (2), mais c'est au poète seul de travailler, de polir et de repolir, pour arriver à la composition d'un poème digne de ce premier vers que les dieux lui ont donné pour rien (2). L'oeuvre d'art, pour Valéry, n'est point une "création", mais bien une "construction" qui demande de l'analyse, du calcul et de la préméditation. Le génie n'est autre chose que la faculté de bien juger de la valeur d'une composition. Cette recherche de la perfection en matière de technique ressemble beaucoup à la doctrine parnassienne de l'"art pour l'art". Mais Valéry ne vise pas tout simplement à la perfection de style et de forme. Dans un style si soigneusement travaillé, il ne voit qu'une méthode d'exprimer avec netteté ses idées profondes.

En somme, Valéry se propose d'allier la matière la plus abstraite à la forme la plus opposée à toute abstraction. Tâche difficile à accomplir et presque impossible

(1) Defèvre: Entretiens avec Paul Valéry: p. 65.

(2) Valéry: Variété: Avant-propos: p. 94.

quand on considère le fond véritable de la poésie de Valéry. Ce poète-ci voit l'univers en termes de la puissance ultime de l'intelligence humaine. Pour lui, le problème essentiel c'est celui du fonctionnement de notre esprit. La connaissance -- voilà le point de départ de tout poème de l'Album de vers anciens, de la Jeune Parque et de Charmes. Ce poète nous présente le drame de l'intelligence. Bien entendu, ce n'est point l'intelligence qui calcule et qui mesure, mais plutôt celle qui crée et qui organise. Tantôt le poète la traite du côté psychologique dans les problèmes du conscient et du subconscient (1). Tantôt il la suit au jeu des rapprochements inattendus qui la font s'élancer à l'infini où par des efforts continus elle arrivera un jour à égaler la puissance de Dieu (2). Partout les études que fait Valéry au sujet de la connaissance, sont entièrement impersonnelles. Elles sont "une recherche plutôt qu'une délivrance, une manœuvre de moi-même par moi-même plutôt qu'une préparation visant le public" (3). Il est donc inutile de chercher les faits biographiques dans ses œuvres: il n'y a qu'un seul poème, le Cimetière marin, qui puisse nous donner des renseignements quelconques sur la vie intérieure ou extérieure de l'auteur.

Ainsi, dans les poèmes de Valéry, la métaphore devient la liaison qui sert à unir la région des idées

(1) voir la Jeune Parque.

(2) voir Ebauche d'un serpent

(3) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 4033: p.400.

abstraites au monde sensible. La poésie valéryenne est surtout une oeuvre de l'intelligence dominée entièrement par la Raison -- genre, en effet, qui exige impérieusement la métaphore. Cette étude de la connaissance humaine est si intangible que Valéry a besoin de quelque moyen terme pour la présenter à ses lecteurs. Cet intermédiaire c'est la métaphore -- figure qui traverse d'un bond des régions incommensurables pour joindre la pensée et la sensation. Et les métaphores de Valéry sont d'une immense étendue. Elles s'élancent à l'infini; elles font des rapprochements des plus brusques et des plus hardis. Elles parlent de Dieu, du sens caché de l'univers, tout en décrivant les fleurs et les fruits, la mer et les étoiles. Rien de trop vaste, rien de trop petit, pour y entrer avec facilité. Et toute paradoxales, tout incohérentes qu'elles paraissent, elles gardent toujours une vérité essentielle et inhérente. Car Valéry voit, derrière le mystère, une seule loi qui gouverne l'univers entier. Cette loi de continuité (1) est le principe qui réunit les arts et les sciences, la théorie et la pratique. Le poète et le savant ne sont point des travailleurs séparés; ils révèlent, chacun à sa manière, quelques aspects de ce grand principe. Il est possible, à l'avis de Valéry, par l'étude continue de l'intelligence humaine d'atteindre à l'absolu qui est la connaissance in-

(1) Valéry: Variété: Introduction à la méthode de
Leonard de Vinci: p.204.

time de ce principe tout important. Léonard de Vinci, par exemple, démontre dans sa vie et dans ses inventions, la possibilité de cette union pratique des arts et des sciences (1). Monsieur Teste, ce surhomme froid et tant intelligent, poussera encore plus loin cette attitude de Vinci. Il consacrera toute son existence à cette recherche de l'idée absolue de l'univers (2). Ainsi, en un mot, il n'y a pour Valéry qu'une série continue de relations réciproques. La poésie peut donc se renforcer de l'abstrait et du concret, puiser dans les arts et dans les sciences. La musique, la danse, l'architecture, la peinture, les mathématiques, les inventions scientifiques et mécaniques, sont toutes des sources où peut puiser le poète. Rien n'est exclu de la poésie moderne par la raison que tout est composé de la même substance éternelle. Et voilà que Valéry a sous commande un choix illimité de "transformations possibles" (3) pour la création de ses métaphores.

Mais ici, chose intéressante. On attend d'un poète aussi intellectuel que Valéry des métaphores d'une qualité surtout abstraite. C'est ce qui n'est point le cas. Certainement il y a dans son oeuvre des métaphores d'une qualité comparable à des formules mathématiques. Ce sont elles qui expriment les relations algébriques dans la théorie valéryenne. Mais, contraste frappant, le poète

(1) Valéry: Variété: Introduction à la méthode.

(2) Valéry: Monsieur Teste.

(3) Valéry: Questions de poésie: N.R.F. 44 '35: p86.

modèle des figures qui s'adressent surtout aux sens perceptifs. Il possède à un haut degré le sens du pittoresque. On peut trouver dans ces poèmes des formes aux contours précis, de petites peintures saisissantes, des couleurs claires et charmantes. Valéry n'est point le philosophe-mathématicien qui se ferme les yeux à la beauté sensible.

Finalement, il y a la question de la composition de la métaphore. Ici, deux choses se font remarquer; la complexité de formation et la densité de style. En premier lieu, ces métaphores ne sont point de simples juxtapositions où une chose figure directement à la place d'une autre. Le poète pousse à un point avancé le procédé complexe de l'école symboliste. Chaque vers, chaque mot, y est chargé d'un courant puissant d'allusions et de suggestions. La métaphore est composée au moyen d'une suite de symboles, d'images superposées aux images. De plus, chaque figure possède un contenu intelligible indépendant de son sens profond. Elle peut se dégager de sa position fondamentale dans la composition du poème. Par conséquent, impossible de dire où commence, où termine chaque signification individuelle. Il est difficile de choisir une seule interprétation comme l'expression définitive du sens de la métaphore. La solution du problème est affaire au lecteur individuel. Néanmoins, il y a abondance de "doctrines" au sujet de ce que veut dire Paul Valéry. Dans la série de

métaphores qui forme n'importe quel poème, les critiques veulent trouver un sens littéral, allégorique, moral, anagogique, psychologique, cosmique, métaphysique, mystique, et ainsi de suite. C'est M. Noulet qui réclame le sens anagogique; M. Thibaudet qui insiste sur l'interprétation cosmique. Mais Valéry n'explique rien. Il laisse au lecteur le soin de développer sa propre explication du mystère, et, par la complexité des métaphores, chaque critique veut proclamer définitivement que son explication en est, de nécessité, la seule possible. Réaction curieuse: Paul Valéry n'est point didactique; ceux qui le critiquent le sont toujours.

Reste la question de densité. Dans les métaphores valéryennes se trouve un degré extrême de condensation -- une netteté toute paradoxale. Le poète fait des analogies brusques et hardies; il fait des raccourcis des plus frappants. Cependant, il ne perd jamais la cohérence essentielle de sa pensée; il ne déforme point la vérité fondamentale pour créer des effets bizarres et incohérents à la manière si forcée des poètes "modernes". Au contraire, en dernière analyse, les métaphores de Valéry se distinguent par une clarté puissante et inattendue. C'est une critique superficielle qui conduit à l'accusation d'obscurité à l'égard de l'oeuvre de ce poète. D'ailleurs, Valéry emploie un style, façonné sur la diction poétique de Mallarmé, qui devient bien capable d'exprimer ces métaphores audacieuses.

C'est le "langage synthétique" (1) -- langue où chaque mot a une valeur unique et nécessaire -- langue détournée, condensée, pleine d'évocations et d'allusions, capable tantôt de décrire une scène de la nature, tantôt de se réduire en formule algébrique.

Ainsi, dans la poésie abstraite et intellectuelle de ce grand penseur, la métaphore joue un rôle de la dernière importance. Au moyen de ses figures, Valéry parvient à exprimer en termes précis des idées profondes et puissantes. Par la musique, la couleur et la ligne, il fixe l'essence même de ses théories abstraites. Chez lui, dans la métaphore, il y a une double condition à remplir -- celle de "séduire les sens par les charmes des rythmes, des timbres, des images, et (celle de) répondre aux questions de la réflexion" (2).

(1) Poizat: Le symbolisme: p.151.

(2) Valéry: Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé:
N.R.F. 38 '32: p. 829.

CHAPITRE III.

LA MÉTAPHORE ALGÈBRIQUE.

La "poésie pure", dans la conception de Valéry, ressemble à une "étrange mathématique réalisée" (1). C'est une sorte d'algèbre supérieure pour résoudre des questions transcendentes de l'univers (2), et pour sonder les régions peu connues du subconscient. Ainsi, en perfectionnant son style poétique, Valéry a développé des types de métaphore comparables à des expressions mathématiques. Les formules algébriques, les formes géométriques, l'aident à exprimer ses théories d'une façon précise et frappante.

Cependant, il n'est pas peu étonnant que chez Valéry au poète se soit mêlé le mathématicien. Jeune homme, il avait en horreur l'arithmétique. Quand il était écolier à Cette, sa ville natale, il voulait entrer dans la marine. Seule son inaptitude aux mathématiques l'empêcha d'accomplir ce projet. En revanche, il se voua à la littérature; il se montra le poète le mieux doué de tous les jeunes imitateurs de Mallarmé. Soudain, il abandonna cette carrière poétique en révolte contre toute forme de la poésie. Pendant vingt années il se consacra tout entier à la méditation philoso-

(1) Valéry: cité par G.Honotaux: Réponse au Discours de M.Paul Valéry: p.23.

(2) A.Poizat: Du classicisme au symbolisme: p.195.

phique; il n'écrivit pas un seul poème. L'histoire, la philosophie, les mathématiques supérieures, voilà les sujets qui l'intéressaient le plus. Ses poèmes, dont la plupart furent composés à la suite de cette période de silence, témoignent, dans le style comme par la matière, l'influence de ces études, et en particulier de ces études mathématiques.

Néanmoins, ce goût pour un style ayant des affinités mathématiques semble avoir été celui des tout premiers temps. Les métaphores algébriques, nous les trouvons dans les poèmes de son premier recueil, dans l'Album de vers anciens. Mais elles fleurissent surtout dans les poèmes où se manifeste la préoccupation philosophique -- dans la Jeune Parque et dans les premiers poèmes de Charmes. Paul Valéry lui-même a analysé dans les termes suivants la formation de ces métaphores:

"Mon goût du net, du pur, du complet, du suffisant, conduit à un système de substitutions -- qui reprend comme en sous-oeuvre le langage -- le remplace par une sorte d'algèbre -- et aux images essaie de substituer des figures -- réduites à leurs propriétés utiles -- Par là se fait automatiquement une unification du monde physique et du physique" (1).

La métaphore algébrique, alors, type le plus important des métaphores mathématiques, peut se diviser en trois sections -- premièrement la formule algébrique, deuxièmement les figures où le sens de la forme et de la couleur se trouvent derrière le sens intellectuel, et troisièmement les figures

(1) Valéry: Difficulté de définir la simulation, Analecta: N.R.F. 28 '27: p.617.

où ce sens du pittoresque joue un rôle assez considérable.

Quant à la formule algébrique, cette forme-ci est bien une innovation. Elle est, à toute considération, entièrement opposée à la métaphore ordinaire.

"Mon Innombrable Intelligence
Touche dans l'âme des humains
Un instrument de ma vengeance..."

(Ebauche d'un serpent: v.111-131)

Dans cette métaphore, "mon Innombrable Intelligence", la forme visible, la couleur, les harmonies musicales, n'y figurent point. Il n'y a que les facultés de la raison qui doivent y entrer en jeu. Car Valéry a mis en juxtaposition deux termes abstraits qui forment en quelque sorte un paradoxe. Il y a là-dedans l'idée de la multiplicité et celle de l'unité. Peut-être peut-on mieux apprécier cette technique valéryenne en comparant cette métaphore du style mûr à un exemple tiré de son premier recueil (1):

"Et que ferait mon coeur s'il n'aimait cette haine
Dont l'innombrable tête est si douce à mes pas?"

(Air de Sémiramis: v.75-76)

Ici, Sémiramis, génie de la ville, est assise sur la colline. Elle regarde la ville à ses pieds, et, en termes de personification, toutes les têtes nombreuses de ses citoyens ne lui en paraissent qu'une seule. Même procédé dans la métaphore susdite. Mais là le poète a fait des substitutions plus hardies en se servant entièrement de termes abstraits.

(1) Air de Sémiramis est mis d'ordinaire dans l'Album de vers anciens. Il y a quelques années que Valéry l'a incorporer dans Charmes.

A son avis, l'intelligence humaine, une fois que s'est réveillé l'esprit critique, possède des facultés infinies pour se développer. Il est possible qu'elle puisse s'avancer jusqu'au point d'apprécier la Connaissance absolue de Dieu. Mais elle doit pénétrer dans chaque sujet; elle doit faire tous ses efforts pour l'examiner à fond. A ce compte, l'intelligence ressemble à une étoile dont les raies "innombrables" jaillissent en toute direction d'une clarté puissante et vive. Dans ce poème, avec une justesse admirable, Valéry désigne sous ces mots "mon Innombrable Intelligence" le serpent, symbole de l'éveil de l'esprit critique.

De cet exemple unique, il est évident que Valéry réussit à incorporer dans ces figures algébriques un degré remarquable de condensation. Rien d'inutile. Les mots d'une valeur toute intellectuelle deviennent le foyer d'immenses visions de l'univers:

"Il se fit Celui qui dissipe
En conséquences, son Principe,
En étoiles, son Unité."

(Ebauche d'un serpent: v.58-60)

Idee originale de la Création. Dieu fut parfait avant qu'il commençât son travail. C'était alors la "pureté du Non-Etre". Mais la création, ce commencement de "L'Etre", marque la fin de la perfection et de l'unité de Dieu. Dans la métaphore, on doit considérer la signification des mots. C'est l'expression d'une décomposition où toute chose part d'une seule source centrale. L'exquis équilibre des mots suggère la

symétrie de la pensée dominante. Le "Principe" en dissolution donne des "conséquences"; "l'Unité", cercle complet, se disperse en "étoiles" d'où il y a un rayonnement continu en toute direction.

Mais cette justesse absolue dans le choix des mots est ce qu'il y a de plus typique dans la formule algébrique.

"Soleil, soleil!... Faute éclatante!

Toi qui masques la mort, Soleil!..."

(Ebauche d'un serpent: v.21-22)

Cette métaphore se distingue par des valeurs toutes paradoxales qui piquent l'intelligence. Voici encore la description de la Création. Le soleil, tout brillant qu'il soit, n'est qu'une tache dans le système parfait. Il empêche les hommes de découvrir que l'acte de création ne fut que le commencement de la mort. Pour souligner ce paradoxe hérétique, les mots sont juxtaposés avec une hardiesse extrême -- "faute éclatante", "la mort, soleil". Le soleil, symbole de la vie, se trouve mis en apposition directe à la mort; sa clarté brillante contraste avec le "masque", loup associé d'ordinaire à la couleur noire. Et jointe à la puissance antithétique des idées et des phrases, il y a la lourdeur frappante du style. Les deux mots "faute éclatante" possèdent au moins trois connotations. La première sert à lier le soleil au grand système de l'univers -- le soleil, en dépit de sa clarté puissante, erreur dans la perfection du Non-Etre; la seconde révèle des suggestions presque morales -- la faute qui est bien manifeste; la troisième s'occupe de l'image du soleil -- la faute qui est le soleil et

qui se brise continuellement en éclats.

Dans toutes ces formules algébriques, Valéry semble n'attacher nulle importance à l'image, à l'harmonie. Il se voue tout entier à mettre en relief la valeur intellectuelle de ces figures. Il faut étudier le sens des mots sans s'occuper nullement de la recherche des qualités sensibles. Néanmoins, ces figures possèdent une puissance extraordinaire d'évocation. Elles ouvrent littéralement des mondes inconnus. Chaque formule est construite délibérément pour provoquer chez le lecteur des idées de l'infini.

Le second type de la métaphore algébrique est celui où la forme entre à un certain degré dans la composition de la figure. L'image est encore bien subordonnée à l'idée, mais il y a une considération toujours plus marquée accordée à la couleur et à la forme. Le plus souvent l'image est incorporée dans la métaphore d'une façon telle qu'on ne peut pas l'apprécier sans avoir d'abord étudié en détail ce que veut dire le poète. L'image elle-même ne saute pas facilement aux yeux.

"J'illumine

La diminution divine

De tous les feux du Séducteur."

(Ebauche d'un serpent: v.68-70)

Cette figure est construite sur l'image de la croissance et de la diminution d'un feu. Mais ce n'est point l'impression des flammes et de la lumière qui nous frappe d'abord. Plutôt c'est le paradoxe qui se révèle dans le sens des mots.

-- dans la juxtaposition contradictoire d'"illumine" et de "diminution"; dans la combinaison inédite de "diminution" et de "divine".

Même chose dans l'exemple suivant. Ce n'est guère le scintillement de la lumière qui nous attire:

"Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir,"
(Cimetière marin: v.11-12)

car il est bien impossible d'imaginer scintiller le Temps. Valéry, à ce moment, a appliqué à un terme tout à fait abstrait un mot qui appartient en réalité à l'effet pittoresque produit par le soleil sur la mer. La seconde section du vers -- "le Songe est savoir" -- par sa forme éminemment affirmative, nous instruit que c'est l'idée seule que veut souligner le poète. En effet, cette métaphore, si saisissante, si audacieuse, serait tout à fait incompréhensible si on la considérait du point de vue visuel.

Et cherchons dans cette figure la forme du diadème:

"...rêvant que le futur lui-même
Ne fut qu'un diamant fermant le diadème
Où s'échange le froid des malheurs qui naîtront
Parmi tant d'autres feux absolus de mon front."
(Jeune Parque: v.180-83)

La jeune fille, lasse de vivre, envisage l'avenir comme une continuation insipide et inévitable de tout ce qu'elle a déjà éprouvé. Les maux qu'elle a soufferts lui paraissent comme des feux autour de son front -- des bijoux rouges dans un diadème. Et l'espoir même du mariage lui paraît quelque chose de froidement scintillant, un diamant, qui se trans-

formera bientôt pour prendre place parmi les autres "feux absolus" de sa couronne. L'image de la couronne est là, assurément, mais, parcequ'on doit expliquer si soigneusement la pensée qui la gouverne, la métaphore nous fait croire que Valéry n'a point l'intention de présenter ces idées sous une forme purement graphique.

La continuation logique de cette espèce de métaphore se trouve dans les figures où la forme et la couleur, quoique toujours subordonnées strictement à la pensée, jouent un rôle assez important. Maintenant l'image est bien formée. De sa propre valeur elle s'adresse directement à nous:

"inévitables astres...

Vous qui dans les mortels plongez jusques aux larmes
Ces souverains éclats, ces invincibles armes,
Et les élancements de votre éternité..."

(Jeune Parque: v.21-23)

Tout mot là-dedans renforce l'image d'une épée qui se lance à travers l'air et qui frappe au but -- "plongez", "souverains éclats", "invincibles armes", "élancements". La jeune fille, seule dans la nuit, voit en les étoiles des guerriers surhumains qui dirigent l'épée jusqu'au fond de son cœur.

Encore la Pythie, en cherchant vainement le "saint langage", voit autour d'elle, non pas l'ordre symétrique et serein, mais le chaos effrayant:

"...La solitude vient luire
Dans la plaie immense des airs
Où nulle pâle architecture,

Mais la déchirante rupture
 Nous imprime de purs déserts!"
 (La Pythie: v.56-60)

Les phénomènes abstraits qu'elle envisage d'une manière concrète viennent influencer sur elle d'une façon abstraite-- "de purs déserts".

Quand le poète veut souligner l'idée de la "faute éclatante" il se souvient de l'action du soleil qui répand partout la lumière, mais qui jette aussi des ombres:

"Toujours le mensonge m'a plu
 Que tu répands sur l'absolu
 O Roi des ombres fait de flamme."
 (Ebauche d'un serpent: v.38-40)

En dépit du fait que tous les mots là-dedans sont bien abstraits, on ne peut apprécier la métaphore qu'en donnant considération à la valeur de l'image. Car dans ces trois exemples le sens de la forme et de la couleur, quoique toujours d'une valeur secondaire, est devenu une partie intégrale dans la composition de la métaphore. L'image sert à justifier le choix du langage; elle aide à faire comprendre l'idée centralise de la figure.

Enfin il y a le troisième type de ces métaphores -- celui où les mots abstraits prennent une valeur presque concrète. Maintenant la vie et le mouvement entrent dans la composition. Au lieu de se borner strictement à des figures de l'univers, Valéry emploie les phénomènes du monde de la nature. Les "gerbes belles"

"Qui laissais à ma robe obéir les ombrelles
 Dans les abaisséments de leur frêle fierté,"
 (Jeune Parque: v.25-26)

nous donne la scène champêtre où délicatement, gracieusement, les fleurs inclinent la tête à la suite du passage de la jeune fille. L'image,

"Un frémissement fin de feuille, ma présence..."
(Jeune Pargue: v.377)

nous fait sentir le frisson physique dans la froideur, dans le silence nocturnes. Et deux vers seulement,

"--Non, dit l'arbre. Il dit: non! par l'étincellement
De sa tête superbe."
(Au platane: v.69-70)

nous présente l'image magnifique du platane qui secoue ses rameaux dans la tempête. Valéry veut imprégner de vie toutes les choses: les fleurs, les arbres, deviennent pour lui des personnes qui mènent une vie indépendante.

Et dans chacune de ces métaphores les mots purement abstraits -- "abaissements", "frémissements", "étincellement" -- possèdent des qualités tout à fait pittoresques. Ce don de transformer magiquement les termes abstraits n'appartient pas exclusivement à Valéry. C'est bien une des qualités les plus puissantes du style de Victor Hugo. Celui-ci décrit le crépuscule:

"l'obscur tremblement des profonds horizons,"
(Mugituscue Boum: v.24)

-- figure où, à travers la diction froide et philosophique, on peut voir et sentir la vibration délicate des couleurs quand le soleil s'est couché à l'ouest.

Il est à remarquer aussi que ces métaphores sont composées d'un mélange de l'abstrait et du concret. Une

chose concrète se décrit au moyen de termes abstraits; une qualité abstraite se limite par des descriptions concrètes.

L'arbre paraît cette

"Haute profusion de feuilles, trouble fier..."
(Au platane: v.45)

et l'esprit critique se présente sous une forme sensible, sensuelle, cherchant toujours à pénétrer jusqu'au fond du coeur humain:

"Reptile, ô vifs détours tout courus de caresses,
Si proche impatience, et si lourde langueur..."
(Jeune Parque: v.78-79)

Cette forme de la métaphore devient dans l'oeuvre de Valéry un des artifices des plus nécessaires. Car ce poète s'occupe toujours de deux mondes absolument différents -- celui du conscient et celui du subconscient. Dans sa poésie il traite de l'un et de l'autre, traversant les deux sphères sans aucune difficulté. Pour la plupart les métaphores de ce type se trouvent dans la Jeune Parque -- poème qui se compose d'une suite de substitutions entre le réel et l'imaginé, entre le moi et le non-moi. C'est un monde informe et fluide admirablement suggéré par ces métaphores où les mots abstraits possèdent des valeurs concrètes, et où les termes concrets suggèrent les choses intangibles.

Souvent aussi, Valéry se sert de ces termes abstraits avec leur valeur pittoresque dans la composition de passages descriptifs qui forment de véritables tableaux. Il y a la scène de la fontaine qui symbolise pour lui le

but de la recherche de la perfection technique:

"J'approche la transparence
De l'invisible bassin
Où nage mon Espérance
Que l'eau porte par le sein.
Son col coupe le temps vague
Et soulève cette vague
Que fait un col sans pareil...
Elle sent sous l'onde unie
La profondeur infinie,
Et frémit depuis l'orteil."
(Aurore: v.81-90)

Et le délire de la Pythie:

"Qui me parle, à ma place même?
Quel écho me répond: Tu mens!
Qui m'illumine?... Qui blasphème?
Et qui, de ces mots écumeants,
Dont les éclairs hachent ma langue,
La fait brandir une harangue
Brisant la bave et les cheveux
Que mâche et trame le désordre
D'une bouche qui veut se mordre
Et se reprendre ses aveux?"
(La Pythie: v.41-50)

Dans ces figures les termes ou contradictoires, "invisible bassin", ou abstraits, "profondeur infinie", "mots écumeants", nous donnent l'impression des scènes que nous pouvons voir, que nous pouvons entendre et sentir. Car cet emploi de la métaphore algébrique, emploi qui touche de temps en temps à la préciosité, a des rapports définis avec la métaphore usuelle. C'est en effet le point de transition entre la métaphore algébrique et la métaphore pittoresque.

Il importe de noter cependant que dans toutes ces métaphores la forme demeure toujours indistincte. Les détails n'y sont point précisés. On voit l'image, certainement, mais il serait presque impossible de la transmettre

en dessin. En compagnie avec la Pythie, nous voyons cette "pâle architecture"; nous ne pouvons jamais décrire avec exactitude l'apparence de cette structure. Nous voyons l'Espérance, la belle nageuse; mais comment peindre cette fontaine enchantée? De même les couleurs restent vagues et flues. "Eclat", "flamme", "feux", "diamant", -- ce sont des impressions de lumière ou de rougeur. Les nuances délicates en sont entièrement négligées. Absence aussi des harmonies suggestives qui appartiennent à la métaphore symboliste. Car, en dernière analyse, Valéry ne veut que transformer des analogies en des formules mathématiques. Dans cette espèce de métaphore, le sens du pittoresque ne peut s'introduire.

En outre, par sa nature abstraite et intellectuelle, la métaphore algébrique présente au poète le danger de s'égarer dans la verbosité. Valéry n'a que la raison pour lui venir en aide; il s'est dispensé de tout ce qui peut faciliter sa tâche. En effet, il est surprenant qu'il ait si bien réussi dans l'accomplissement de son objectif difficile. Les moments où il se perd, ne se présentent que bien rarement. C'est son amour de la précision et de la clarté qui le sauve. Car, dans une poésie si concentrée, si dense que la sienne, la périphrase saute inévitablement aux yeux. Ces deux exemples, ne sont-ils pas tout à fait contraires au style valéryen?

"Nul démon, nul parfum ne m'offrit le péril
 D'imaginaires bras mourant au col viril;"
 (Jeune Parque: v.436-37)

"Je dominais furtivement,
 L'oeil dans l'or ardente de ta laine,
 Ta nuque énigmatique et pleine
 Des secrets de ton mouvement."
 (Ebauche d'un serpent: v.147-50)

Dans la seconde figure, Valéry veut dire que le serpent regardait fixement la tête d'Eve pour attirer son attention. Quelle perte de vigueur de le dire dans un style si plein de périphrase et de préciosité! D'ailleurs, Valéry emploie d'ordinaire les adjectifs d'une façon adroite et sûre. Il est rare que l'on sente l'inutilité des mots. En voici une exception:

"V'allez donc, mains universelles,
 Tirer de mon front orageux
 Quelques suprêmes étincelles."
 (La Pythie: v.161-63)

Ici, on a l'impression que les termes "universelles", "orageux", "suprêmes" ne sont point des parties intégrales de la pensée. Ils semblent introduits seulement pour étendre les phrases à des vers de huit pieds.

Néanmoins, malgré ces défauts, erreurs tout à fait négligeables en comparaison de la puissance de la plupart des métaphores de ce genre, la figure algébrique reste l'attribut le plus distinctif de l'oeuvre de Valéry. C'est la métaphore dénuée de toutes les qualités usuelles -- la métaphore intellectuelle par excellence. Là, dominant la précision et la condensation. Point de pittoresque, point

d'accumulation de détails. C'est la métaphore digne de révéler la pensée profonde d'un grand poète-mathématicien.

CHAPITRE IV.

LA MÉTAPHORE GÉOMÉTRIQUE.

Les métaphores mathématiques se comprennent deux sortes de figures -- la métaphore algébrique et la métaphore géométrique. La première, à la forme vague et flexible, est admirablement construite pour exprimer les correspondances abstraites des théories valéryennes. Mais la seconde, plus concrète, plus limitée, ne joue qu'un rôle inférieur dans la composition des poèmes. Peut-être sent-elle trop le procédé mathématique de l'école pour charmer entièrement l'esprit de Valéry, le philosophe. Mais il ne faut pas la négliger entièrement. Elle sert comme diagramme pour démontrer les théorèmes du poète. Car la notion valéryenne^{ne} de l'univers est essentiellement géométrique. C'est une conception froide et raisonnable d'une région où règnent l'ordre, la clarté et la justesse. Un poème tel que l'Ebauche d'un serpent, peut s'exprimer facilement au moyen d'équations algébriques jointes à des diagrammes géométriques.

Ces métaphores se distinguent par la netteté de forme. La ligne, c'est l'élément essentiel. La considération des autres dimensions -- la surface ou la profondeur -- n'y entre guère. Voilà de véritables diagrammes mathéma-

tiques. On a l'impression de voir des figures dessinées en noir et en blanc, tant les autres couleurs y sont presque négligées. La précision, la netteté y révèlent le goût bien développé du minutieux. Et toujours il y a la proportion et la symétrie. Le sens de la forme domine à chaque moment. Quand Valéry décrit la rupture des grenades mûres, les détails pittoresques ne l'intéressent qu'en second lieu. Ce qui l'occupe c'est l'idée philosophique inspirée par la révélation de l'intérieur symétrique des fruits.

"Cette lumineuse rupture
Fait rêver une âme que j'eus
De sa secrète architecture."

(Les Grenades: v.12-14)

Les fruits font voir une construction savante, chère à Valéry qui s'est toujours voué à l'étude de l'architecture.

Cette sollicitude pour la symétrie se révèle à chaque moment dans les formes de la métaphore géométrique. L'étoile, les lignes parallèles, la ligne inclinée, la spirale, voilà les formes les plus importantes. Moins fréquemment Valéry emploie le cercle, le triangle et l'arc. De la ligne droite, tout simplement, il sait tirer des effets originaux. La mer paisible sous le soleil ardent du midi, couverte de petits bateaux qui disparaissent à l'horizon, cette mer n'est pour lui qu'une ligne horizontale. Elle est plate comme un toit:

"Ce toit tranquille, où picoraient des fœes."
(Cimetière marin: v.144)

Les chemins qui s'élancent à travers le pays inspirent à Sémiramis, qui les voit d'en haut, l'idée suivante:

"Ces villes sont mes choses
Ces chemins sont les traits de mon autorité."
(Air de Sémiramis: v.39-40)

Voilà une figure qui me semble tout à fait conforme au caractère du poème. Assise sur le colline, Sémiramis rêve de son pouvoir futur au jour où elle deviendra maîtresse du monde. En voyant les lignes droites des chemins, elle pense à la signature au bas des pactes diplomatiques -- la signature de "Sémiramis" au-dessous de laquelle elle fera un trait de plume hardi en signe de fierté et d'arrogance. Ces chemins qu'elle voit, ce sont les routes par lesquelles ses armées la conduiront à la gloire militaire.

La ligne droite se forme également dans des combinaisons plus complexes. Il y a la ligne brisée qui se présente sous forme d'escalier. A la larme qui procède lentement de son âme, la jeune fille se lamente:

"Tu gravis mes degrés de mortelle et de mère."
(Jeune Parque: v.293)

De l'arbre qui monte au ciel le poète écrit:

"Ce front n'aura d'accès qu'aux degrés lumineux
Où la sève l'exalte..."
(Au platane: v.13-14)

La vision d'un grand escalier peut être évoquée par le son même des mots. L'esprit d'analyse descend aux profondeurs de l'âme pour s'endormir, et ce mouvement est symbolisé par l'image de la jeune fille qui descend les degrés:

"Dors toujours! Descends, dors toujours! Descends,
dors, dors!"

(Jeune Pargue: v.459)

Ici, il n'y a pas un seul mot qui décrive avec précision la forme géométrique, mais sans aucun doute on voit nettement les lignes brisées qui forment l'escalier.

La ligne droite apparaît encore dans les métaphores des lignes parallèles. Il y a l'image des

"Doucees colonnes, ô
L'orchestre de fuseaux!
Chacun immole son
Silence à l'unisson."

(Cantique des colonnes: v.5-8)

qui est évidemment une comparaison aux grands tuyaux d'orgue. Plus complexes encore sont les figures où les lignes horizontales entrecoupent les lignes parallèles. Cela nous donne l'image de l'échelle -- image très en faveur chez Valéry:

"Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc."

(Aurore: v.17-20)

"O formidablement gravie
Et sur d'effrayants échelons
Je sens dans l'arbre de ma vie
La mort monter de mes talons."

(La Pythie: v.191-94)

Dans ces deux métaphores, la vie humaine figure comme arbre dans laquelle doit monter lentement, péniblement, comme par une échelle, dans un cas, la connaissance de soi, dans l'autre, la mort.

Valéry se sert beaucoup de la ligne inclinée. Par

elle, il crée l'impression du mouvement vigoureux et impétueux. Il y a la pente aux couleurs vives que descend le soleil couchant:

"Formons

Une prière aux dieux qu'émus de tant d'amour
Sur sa pente de pourpre ils s'arrêtent le jour!"

(Fragments de Narcisse: v.280-82)

Il y a l'entraînement irrésistible qui conduit à l'indulgence de soi:

"Mais docile aux pentes enchantées

Qui me firent vers vous d'invincibles chemins..."

(Fragments de Narcisse: v.26-27)

et la pente qui mène à la mort -- au suicide:

"Trouveras-tu plus transparente mort,

Ni de pente plus pure où je rampe à me perte!"

(Jeune Parque: v.343-44)

L'union de toutes ces formes géométriques se trouve dans l'étoile. Cette figure, étoile ou soleil, dans laquelle les lignes droites partent en toute direction d'un seul point central, cette figure devient chez Valéry une image favorite. Entre ses mains, elle est capable d'illustrer les idées les plus abstraites. Dans cette métaphore il n'y a pas un seul mot concret, mais on peut y voir nettement la forme géométrique:

"Et comme aux dieux mon offrande suprême

La scintillation sereine sème

Sur l'altitude un dédain souverain."

(Cimetière marin: v.22-24)

La pensée, elle-même, se présente sous forme d'étoile -- une véritable toile d'araignée:

"Maîtresse de l'âme, Idées...
 Nos présences immortelles
 Jamais n'ont trahi ton toit!
 Nous étions non éloignées
 Mais secrètes araignées
 Dans les ténèbres de toi!..."

Ne seras-tu pas de joie
 Ivre! à voir de l'ombre issu
 Cent mille soleils de soie
 Sur les énigmes tissus?"

(Aurore: v.33-44)

Et dans les descriptions, l'étoile se fait voir continuellement pour renforcer l'analogie pittoresque:

"Le gel cède à regret ces derniers diamants..."

(Jeune Parque: v.223)

"Sur ce roc, d'où jaillit jusque vers mes pensées
 Un éblouissement d'étincelles glacées..."

(Jeune Parque: v.504-05)

Le cercle, chez Valéry, semble s'associer inévitablement à la mer. Il le fait penser à l'immense anneau où la mer touche au ciel, ou bien, à la vaste ceinture des eaux qui entourent la terre. La mer c'est un

"Oeil que gardes en toi
 Tant de sommeil sous un voile de flamme."

(Cimetière marin: v.15-16)

En détail, elle se compose d'une infinité de petits cercles. Elle scintille aux rayons du soleil du midi,

"Peau de panthère et chlamyde trouée
 De mille et mille idoles du soleil..."

(Cimetière marin: v.134-35)

-- description renforcée par le mot "idole" qui veut indiquer ici la réflexion circulaire du soleil sur les eaux. Surtout la mer est une

"Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil."

(Cimetière marin: v.136-38)

Dans la dernière image c'est le va-et-vient continu des eaux qui frappe l'attention du poète. Le flux et reflux exercent sur lui une espèce d'hypnotisme. Dans un article intitulé Regards sur la mer, Valéry avoue que la mer lui inspire toujours "la notion absurde de l'Eternel Retour" (1).

Mais la forme géométrique la plus typique de Valéry c'est la spirale. Elle se conforme d'une manière parfaite à l'idée que s'est créée le poète de la formation de l'esprit humain. C'est quelque chose d'infiniment compliqué -- des cercles à l'intérieur des cercles. La connaissance prend pour lui la forme d'un labyrinthe où on doit pénétrer lentement en s'y insinuant soigneusement:

"Je me voyais me voir, sinuose, et dorais
De regards en regards mes profondes forêts.

J'y suivais un serpent qui venait de me mordre."
(Jeune Parque: v.35-37)

L'esprit critique alors, qui doit s'insinuer dans ces "profondes forêts", se présente naturellement lui aussi sous forme de spirale. Cet esprit critique devient chez Valéry un serpent:

"Quel repli de désirs, se traîne!"
(Jeune Parque: v.38)

"Reptile, ô vifs détours tout courus de carresses."
(Jeune Parque: v.78)

(1) Valéry: Regards sur la mer:
N.R.F. 34 '30: p.711.

"Je m'écoute, et dans mes circuits
Ma méditation murmure."

(Ebauche d'un serpent: v.49-50)

Dans toute la poésie de Valéry on peut apercevoir cette forme spirale, tantôt présentée d'une manière tangible, tantôt suggérée par l'harmonie seule des vers. Le serpent décrit l'hésitation d'Eve de la manière suivante. Les mots eux-mêmes semblent se recourber en replis:

"Ces blonds bases d'ombre et d'ambre
Tremblent au bord du mouvement!...
Elle chancelle, la grande urne
D'où va fuir le consentement
De l'apparente taciturne!"

(Ebauche d'un serpent: v.246-50)

Et le platane, travaillé par le vent, trace par chaque mouvement un dessin serpentin:

"Il faut, ô souple chair du bois
Te tordre, te détordre..."

(Au platane: v.49-50)

D'ailleurs, bien ingénieusement, le poète sait façonner ces métaphores géométriques de manière à créer des passages descriptifs. Dans le premier exemple les formes mathématiques se cachent définitivement derrière l'ensemble du tableau:

"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!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!"

(Cimetière marin: v.1-6)

Ce tableau est développé sur une série de lignes droites. Les rayons perpendiculaires du soleil à l'heure de midi,

les troncs verticaux des pins, forment un contraste frappant avec les lignes horizontales de la mer. Ici, cependant, c'est la scène qui nous attire. Elle a une valeur tout indépendante; il faut chercher derrière l'image pour trouver les lignes symétriques qui la composent. Le second exemple présente le cas inverse:

"...Un miroir de la mer
 Se lève... Et sur la lèvre, un sourire d'hier
 Qu'annonce avec ennui l'effacement des signes,
 Glace dans l'orient déjà les pâles lignes
 De lumière et de pierre, et la pleine prison
 Où flottera l'anneau de l'unique horizon
 Regarde: un bras très pur est vu, qui se dénude.
 Je le revois, mon bras!... Tu portes l'aube..."
 (Jeune Fargue: v.325-32)

Ce n'est qu'aux derniers vers que nous comprenons clairement le sujet de cette description métaphorique. Dans sa totalité l'image est construite au moyen d'une série ingénieuse de substitutions. Mis en contraste l'un avec l'autre, le cercle et la ligne droite y possèdent une grande importance. Même par ces deux formes on peut dessiner la scène en diagrammes. En particulier il est intéressant de noter comment le poète a employé l'image secondaire de la prison avec les barres et l'anneau. Sans aucun doute, dans cette suite de métaphores les formes géométriques prennent le dessus sur la scène naturelle. Nous ne voyons pas immédiatement l'aube qui naît; nous ne remarquons qu'une série de diagrammes mathématiques dont il faut que nous découvrons le sens caché.

Cependant, dans toutes les métaphores géométriques

de Valéry, il y a une justesse absolue dans l'emploi des analogies. Voilà le trait caractéristique de cette forme. La précision, la vérité, ce sont les deux choses dont se soucie surtout ce poète. Valéry ne veut point d'approximation, il ne veut point de déformation. Victor Hugo, par exemple, ne voyait dans la forme géométrique que le point de départ pour des figures fantastiques sinon bizarres. Il regardait les choses de travers, les faussant, les élargissant, les diminuant. Mais, chez Valéry, la forme extérieure ne peut point jouir d'une indépendance si marquée. Elle est là pour des raisons pratiques; elle sert seulement à expliquer la pensée que Valéry veut nous présenter. En effet, la métaphore géométrique paraît la forme la moins développée de toutes les figures valéryennes. C'est le genre intermédiaire entre la précision abstraite de la métaphore algébrique et le pittoresque coloré de la métaphore plus conventionnelle.

CHAPITRE V.

LA MÉTAPHORE CONVENTIONNELLE.

Il y a chez Valéry toute une série de figures qui se conforment aux traditions plus conventionnelles et contrastent avec les métaphores mathématiques. Car ce poète ne s'en tient pas toujours aux régions abstraites. Chez lui il est bien évident que la contemplation métaphysique n'exclut point le sens du pittoresque. Tout mathématicien, tout savant qu'il soit, il s'intéresse vivement au monde sensible.

En particulier il fait voir un grand intérêt à la nature. Elevé sur la côte méditerranéenne de la France, il se trouvait entouré de la nature fleurie du Midi. A Montpellier, où il faisait son droit, il visitait habituellement les célèbres jardins botaniques. Ce philosophe possède, en effet, des qualités capables de faire de lui un poète de la nature. Il en apprécie tous les charmes, il l'observe avec curiosité. Seulement il ne veut jamais que cet intérêt au monde extérieur prenne le rôle principal dans sa poésie. La pensée, voilà pour lui l'élément essentiel. La nature ne doit servir que d'interprète aux questions plus importantes. Voyons pour quelle raison il n'aime pas l'œuvre de Goethe: ce poète-là "ne veut consentir qu'il existe

dans le sujet quoi que ce soit de plus significatif et de plus important que ce qui s'observe dans le moindre objet. La moindre feuille, pour lui, a plus de sens que toute parole" (1).

Ainsi, chez Valéry, il y a une transition continue entre le monde sensible et celui de l'intellect. Dans sa poésie le tangible et l'intangible demeurent toujours mêlés inexplicablement l'un à l'autre. Car, "le domaine de la sensation n'est pas, pour Valéry, bien éloigné du monde de la connaissance" (2). Cela est vrai à un point tel que ce poète ne modifie pas son vocabulaire. D'un art magique, "il sait décrire un paysage avec les mêmes mots qui dépeignent les mouvements de l'âme" (3). Les mots abstraits dominent dans sa poésie. Même dans les métaphores où il adopte le procédé régulier d'exprimer l'intangible par des analogies tirées du monde sensible, Valéry emploie toujours une langue presque philosophique.

D'abord, dans le métaphorisme de Valéry il y a une forme qui ressemble, à beaucoup d'égards, à la métaphore romantique. Ici, grand intérêt au sens du pittoresque. Ces figures possèdent une surprenante visibilité. Souvent elles se limitent à une seule phrase, courte, parfaite: au cré-

(1) Valéry: Discours en l'honneur de Goethe:
N.R.F. 38 '32: p.957.

(2) J. Wahl: Sur la pensée de Paul Valéry:
N.R.F. 41 '33: p.455.

(3) R. Vittoz: Essai sur les conditions de la poésie pure: p.115.

puseule,

"Tout le ciel vert se meurt. Le dernier arbre brûle"
(La fileuse: v.21)

Dans le jardin de la fileuse il y a une fleur,

"Ta soeur, la grande rose où sourit une sainte..."
(La fileuse: v.22)

Quand la baigneuse s'assied au bord de l'eau,

"Une feuille meurt sur ses épaules humides."
(Episode: v.17)

Le soleil se lève,

"Et là, titubera sur la barque sensible
A chaque épaule d'onde un pêcheur éternel..."
(Jeune Parque: v.40-41)

Narcisse, obsédé par la beauté de sa personne, vient impétueusement,

"aux bords que bénit ce feuillage..."
(Fragments de Narcisse: v.33)

Dans quatre de ces exemples, c'est la force du verbe qui donne à l'analogie sa puissance. En général, Valéry imprime des gestes humains aux choses inanimées. Par chaque mot il sait créer l'atmosphère de la scène. La phrase "chaque épaule d'onde" donne l'image du mouvement lent de l'océan paisible, tandis que la tranquillité silencieuse de l'heure crépusculaire est soutenue par la vision des feuillages qui se penchent sur l'eau en un geste de bénédiction.

Souvent l'analogie est développée avec plus de détail. Les tableaux sont peints dans des cadres plus grands, mais le procédé de personnification continue en-

core. Au coucher du soleil:

"Là, se penche l'illustre
Vénus vertigineuse avec ses bras fondants!"
(Profusion du soir: v.38-9)

Dans le parc:

"Le tremble pur, le charme, et ce hêtre formé
De quatre jeunes femmes,
Ne cessent point de battre un ciel toujours fermé,
Vêtus en vain de rames."
(Au platane: v.25-28)

La jeune fille, possédée par des désirs inconnus, imagine
que:

"L'âme avare s'entr'ouvre, et du monstre s'émeut
Qui se tord sur le pas d'une porte de feu..."
(Jeune Parque: v.75-76)

Son ombre lui fait souvenir que la mort attend ce corps
physique:

"Entre la rose et moi, je la vois qui s'abrite;
Sur la poudre qui danse, elle glisse et n'irrite
Nul feuillage, mais passe, et se brise partout...
Glisse! Barque funèbre..."
(Jeune Parque: v.144-47)

A vrai dire, ces images sont composées de traits vagues et abstraits. Il y a Vénus avec "ses bras fondants" et "l'âme avare" qui possède une "porte de feu". Mais, pour Valéry, ces choses sont bien visibles. Il ne peut nous donner toute la précision de détail menu comme feraient les Romantiques ou les Parnassiens. Néanmoins, par la force de son art sincère, il nous fait voir ce qu'il voit lui-même -- une scène saisissante, convaincante en dépit d'un manque de réalisme exact.

Dans les deux derniers des exemples susdits, on

remarque que la vision pittoresque se renforce par l'impression du mouvement. Ce ne sont pas seulement des tableaux inanimés; on peut voir agir les choses. Valéry a développé à un degré extraordinaire cette idée du mouvement dans les métaphores. Il est à noter qu'il s'intéresse beaucoup à la danse. Son livre, l'Ame et la danse, est une étude remarquable de la fonction du Ballet. Dans d'autres essais aussi, il fait des allusions continuelles à cet art. "Le ballet jusqu'ici, affirme-t-il, est presque le seul art de la succession des couleurs" (1). En conséquence, pour mieux renforcer la puissance des analogies, il a tâché d'appliquer certains principes de la danse à la construction des métaphores. Il y a bien réussi. Sans aucun doute il fait défiler devant nous une vie mouvementée. Il y a, par exemple, des figures formées d'un seul trait: le mouvement lent et régulier,

"le silence au vol de cygne..."
(Poésie: v.31)

la course zigzagante, excentrique,

"dans l'or simple un vol ivre d'insecte..."
(Baignée: v.14)

et le battement scintillant des ailes:

"Mes pauses, sur le pied portant la rêverie,
Qui suit au miroir d'aile un oiseau qui varie."
(Jeune Parque: v.168-69)

Plus importantes sont les métaphores développées:

(1) Valéry: Pages inédites: publiées dans Paul Valéry
par V. Larbaud.

"Celles qui sont des fleurs légères sont venues,
 Figurines d'or et beautés toutes menues
 Où s'irise une faible lune...Les voici
 Mélodieuses fuir dans le bois éclairci.
 De mauves et d'iris et de nocturnes roses
 Sont les grâces de nuit sous leurs danses écloses."
 (Les vaines danseuses: v.1-6)

Voici la figure qui remplit complètement le besoin de "succession de couleurs". Dans l'enjambement des vers, dans les combinaisons des mots aux voyelles légères et aux consonnes délicates, nous pouvons voir les gestes rapides et gracieux de la danse féerique. De même, les mots plus lourds, plus sonores, insérés dans des vers coulants, nous donnent véritablement la sensation de vertige:

"La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur
 Qui coule et se refuse au front blanc de vertige...
 Tout l'univers chancelle et tremble sur ma tige,
 La pensive couronne échappe à mes esprits..."
 (Jeune Pargue: v.211-14)

La valeur dramatique des images de ce genre ne peut être négligée. Par ces figures le métaphorisme dans la poésie de Valéry touche à des procédés théâtraux.

D'ailleurs, ces figures suggèrent que Valéry peut employer la métaphore comme moyen de description. Une suite de métaphores enchaînées l'une à l'autre crée avec vigueur une scène animée. Cependant, cet emploi de la description dans les poèmes est bien contradictoire aux principes poétiques de Valéry. Il nous donne l'impression dans ses essais critiques d'en vouloir à toute forme de description. Pour lui, la poésie romantique n'atteint pas les idéaux de la "poésie pure" simplement parce qu'elle est trop verbeuse,

trop descriptive. Néanmoins, Valéry lui-même emploie cet artifice -- dans la description pure aussi bien que dans celle créée par des métaphores -- mais il s'en sert de manière à en faire une partie intégrale de la composition du poème. C'est une façon de créer l'atmosphère poétique pour mieux transmettre son idée.

Voici une description où les termes concrets de la métaphore se rendent par des mots abstraits. C'est une scène qui conduit inévitablement à la méditation:

"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: v.1-4)

Une autre décrit le coucher du soleil en termes de personification:

"Des déesses de fleurs feindre d'être des nues,
Des puissances d'orage errer à demi nues,
Et sur les roches d'air du soir qui s'assombrit,
Telle divinité s'accoude. Un ange nage.
Il restaure l'espace à chaque tour de rein."
(Profusion du soir: v.49-53)

Celle-ci, assez étendue, figure le commencement de la vie journalière:

"Salut! Divinités par la rose et le sel,
Et les premiers jouets de la jeune lumière,
Îles!... Ruches bientôt, quand la flamme première
Fera que votre roche, îles que je prédis,
Ressente en rougissant de puissants paradis;
Gîmes qu'un feu féconde à peine intimidées,
Bois qui bourdonnez de bêtes et d'idées,
D'hymnes d'hommes comblés des dons du juste éther,
Îles! dans la rumeur des ceintures de mer,
Mères vierges toujours, même portant ces marques,
Vous m'êtes à genoux de merveilleuses Parques:
Rien n'égale dans l'air les fleurs que vous placez,

Mais dans la profondeur, que vos pieds sont glacés!"
 (Jeune Parque: v.347-59)

Cette description finit sur une image symbolique qui touche de tout près à l'allégorie -- "de merveilleuses Parkes". Il est bien rare, en effet, que Valéry daigne expliquer aussi précisément les rapports définis qui forment les correspondances.

Ces passages descriptifs se composent chacun d'une suite de métaphores sur un seul thème. Mais il n'y a pas là de la répétition. Les traits successifs y sont ajoutés d'une manière logique. La scène croît sous nos yeux. Valéry a cultivé l'habitude de penser par métaphores; il peut décrire une scène mouvementée, prolongée, en se servant seulement d'un langage figuré.

D'ailleurs, toutes ces métaphores "romantiques" de Valéry sont de véritables aquarelles. Les teintes y sont claires et fraîches, les traits délicats. Il ne faut pas oublier que Valéry lui-même se plaît à faire des aquarelles. Il poursuit même dans son oeuvre littéraire la technique de l'artiste. On peut noter l'abondance des couleurs délicates -- le rose, le bleu, le mauve, le vert -- mêlées à l'or et à l'argent. Valéry remanie continuellement une série de sujets favoris qui lui permettent d'employer ces couleurs. Il aime à tirer des analogies du jour naissant, du coucher du soleil, de la mer, surtout de la mer tranquille qu'il connaissait intimement aux jours de son enfance à Cette.

En outre, dans toutes ces métaphores se fait remarquer la lumière. Voilà un point qui devient chez Valéry la préoccupation principale. Nous l'avons déjà noté dans les couleurs vagues des métaphores algébriques. Dans ces métaphores le phénomène devient plus évident. Tantôt il n'y a qu'une faible lueur d'étoile éloignée; tantôt il y a des effets splendides de la chaleur dorée du soleil. Certains poèmes, comme Cimetière marin, Abeille, Été, Cantique des colonnes, semblent illuminés tout entiers par ces rayons doux. Peut-être cette insistance sur la présence de la lumière, cette prédilection pour les couleurs fraîches, ne sont-elles que le résultat de la vie du poète aux bords de la mer méditerranéenne.

Passons ensuite aux figures valéryennes qui sont dans la tradition des métaphores symbolistes. Celles-ci ressemblent beaucoup aux figures créées par Verlaine, par Baudelaire, par Mallarmé -- forme dont les figures algébriques exemplifient le développement ultime. Ici, les mots abstraits jouent un rôle plus important que dans les métaphores "romantiques", tandis que la forme extérieure de la figure n'est pas délinéée avec une précision si frappante. Comme dans les figures algébriques, il faut chercher soigneusement le sens inné de l'analogie, mais, par contraste, ces métaphores parlent non seulement à l'intelligence mais aussi aux émotions. L'harmonie, en particulier, possède une valeur toute importante. On peut presque dissocier le

sens du son. Pour apprécier la mélodie puissante des vers, il n'est pas nécessaire de comprendre exactement ce que veut dire le poète. Il y a des métaphores d'un seul vers, mais pleines d'évocation:

"Mon oeil noir est le seuil d'inférieures demeures!"
(Jeune Parque: v.160)

Il y a des figures plus complexes:

"...c'est le dire absurde d'un pipeau,
Flûte dont le coupable aux dents de pierrerie
Tire un futile vent d'ombre et de rêverie
Par l'occulte baiser qu'il risque sous les fleurs."
(Episode: v.7-10)

"Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice...
L'insensible rocher, glissant d'algues, propice
A fuir, (comme un soi-même ineffablement seul),
Commence... Et le vent semble à travers d'un linceul
Ourdir de bruits marins une confuse trame,
Mélange de la lame en ruine, et de rame...
Tant de hoquets longtemps, et de râles heurtés,
Brisés, repris au large... et tous les sorts jetés
Eperdûment divers roulant l'oubli vorace..."
(Jeune Parque: v.312-20)

Métaphores tout à fait dignes d'un disciple de Mallarmé! Elles semblent composées de traits tirés au hasard, sans souci de la cohérence de la pensée. Dans la première, les mots "coupable aux dents de pierrerie", "occulte baiser" sont employés d'une façon précieuse. Par l'atmosphère qu'ils évoquent, on découvre l'idée maîtresse de la figure. Dans la seconde, les mots ont l'air d'être choisis uniquement pour leur valeur musicale. Sans nous faire comprendre facilement la pensée du poète, ils nous font sentir le rugissement hypnotique de la mer sur la côte rocheuse. De telles métaphores aident à approfondir la poésie de Valéry -- poésie qui prendrait autrement une forme trop froide,

trop intellectuelle. Elles sont riches surtout en suggestion émotionnelle.

Une forme plus simple de cette métaphore symboliste c'est celle où l'harmonie est introduite principalement pour renforcer la pensée dominante. Ici, il n'y a pas cette obscurité d'idée poétique. L'harmonie, tant étudiée, est, en effet, une forme perfectionnée d'onomatopée. Le glissement silencieux des cygnes se fait entendre dans l'analogie entre ces oiseaux gracieux et des bateaux à voiles:

"Pour les cygnes soyeux qui frôlent les roseaux
De carènes de plume à demi-lumineuse,
Elle effeuille infinie une rose neigeuse
Dont les pétales font des cercles sur les eaux..."
(Féerie: v.5-8)

Il y a la plainte mélancolique de la mer sur la côte dans ces mots sourds et murmurants:

"La houle me murmure une ombre de reproche,
Ou retire ici-bas, dans ses gorges de roche,
Comme chose déçue et bue amèrement,
Une rumeur de plainte et de resserrement..."
(Jeune Fausque: v.9-12)

Le platant, aux prises avec la tempête, siffle en peine:

"Il faut, ô souple chair du bois,
Te tordre, te détordre,
Te plaindre sans te rompre, et rendre au vents la voix
Qu'ils cherchent en désordre!"
(Au platane: v.49-52)

Cette musique inoubliée met en relief la pensée que Valéry veut nous suggérer. Voyelles, consonnes, tout y est introduit pour souligner l'idée maîtresse. Valéry a poussé à un point avancé le procédé institué par Hugo, poète qui le premier a fait des efforts conscients pour faire ressortir

le sens du vers par l'harmonie musicale.

Une autre forme encore relève des figures symbolistes. Cette fois elle vient de Baudelaire. Bien souvent Valéry veut transmettre ses idées au moyen des métaphores sensuelles. Dans son oeuvre on est frappé de la répétition fréquente du mot "parfum". Par ce mot le poète sait décrire la qualité illusoire du sylphe:

"Je suis le parfum
Vivant et défunt
Dans le vent."

(Le sylphe: v.2-4)

ou suggérer la beauté d'un nom:

"Narcisse... Ce nom même est un tendre parfum
Au coeur suave."

(Narcisse parle: v.31-32)

Il sait évoquer même la subtilité du serpent:

"J'étais présent comme une odeur,
Comme l'arome d'une idée
Dont ne puisse être élucidée
L'insidieuse profondeur!"

(Ebauche d'un serpent: v.151-4)

Remarquons qu'en général Valéry assigne cet attribut aux choses abstraites. C'est le "tendre parfum" d'un nom, et "l'arome d'une idée". Par variation, le poète établit des analogies en se servant de l'idée du goût. La jeune fille se décrit comme un fruit qui mûrit au soleil:

"Mon amère saveur ne m'était point venue.
Je ne sacrifiais que mon épaule nue
À la lumière; et sur cette gorge de miel,
Dont la tendre naissance accomplissait le ciel,
Se venait assoupir la figure du monde."

(Jeune Parque: VII6-20)

Et le serpent proclame:

"Je suis au fond de sa faveur
 Cette inimitable saveur
 Que tu ne trouves qu'à toi-même!"

(Ebauche d'un serpent: v.118-20)

Souvent on peut trouver dans la poésie de Valéry des métaphores empruntées aux oeuvres des autres poètes. Naturellement, à celles de Mallarmé, Valéry y trouve beaucoup de suggestions pour des figures symboliques; il y puise les symboles de la rose et du diamant. Avant tout, il lui doit la suggestion par laquelle il développe les métaphores de l'abeille et de la grenade.

Dans l'Après-midi d'un faune se trouve le vers suivant:

"Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure..."

Cette idée de la rupture de la grenade devient la pensée maîtresse dans un poème de Valéry intitulé Les Grenades:

"Dures grenades entr'ouvertes
 Cédant à l'excès de vos grains,
 Je crois voir des fronts souverains
 Éclatés de leurs découvertes..."

Cette lumineuse rupture
 Fait rêver une âme que j'eus
 De sa secrète architecture."

Mallarmé n'y voyait que la forme générale -- une grenade. Valéry en fait une description plus complète. Même il y ajoute un développement philosophique inspiré par la construction parfaite de l'intérieur des fruits. L'idée se répète encore dans l'Ebauche d'un serpent:

"Rien, lui soufflais-je, n'est moins sûr
 Que la parole divine, Eve!
 Une science vive crève
 L'énormité de ce fruit mûr!"
 (v.201-04)

Le symbole de l'abeille aussi se présente à tout moment dans l'oeuvre de Valéry. Il y a le poème Abeille, dans lequel l'effet électrique de la piqure devient le symbole de l'éveil de l'esprit poétique:

"Quelle, et si fine et si mortelle,
 Que soit ta pointe, blonde abeille,
 Je n'ai, sur ma tendre corbeille,
 Jeté qu'un songe de dentelle....

Soit donc mon sens illuminé
 Par cette infime alerte d'or
 Sans qui l'Amour meurt ou s'endort!"

Parmi les métaphores, l'abeille continue à représenter l'éveil. Dans la Jeune Parque, la jeune fille se rend compte pour la première fois de la complexité de sa nature:

"O! parmi mes cheveux pèse d'un poids d'abeille,
 Plongeant toujours plus ivre au baiser plus aigu,
 Le point délicieux de mon jour ambigu..."
 (v.249-51)

Plus tard, l'abeille figure comme symbole de la persistance. Cette fois le poète pense à l'industrie continuelle de ce petit insecte. C'est le serpent, qui fait tous ses efforts pour séduire Eve, qui parle:

"... si ma parole,
 De l'âme obsédant le trésor,
 Comme une abeille une corolle
 Ne quitte plus l'oreille d'or!"
 (Ebauche d'un serpent: v.197-200)

Qu'il suffise de mentionner en passant les allusions nombreuses à la ruche -- "Toi, ardente ruche, O mer", et les

îles qui seront des "ruches bientôt" quand le soleil levant réveillera les habitants. Valéry lui-même indique la source d'une autre métaphore. Dans le poème Air de Sémiramis, il écrit, en exhortant le génie de la ville:

"Remonte aux vrais regards! Tire-toi de tes ombres,
Et comme du nageur, dans le plein de la mer,
Le talon tout puissant l'expulse des eaux sombres,
Toi, frappe au fond de l'étrel! Interpelle ta chair.."
(Air de Sémiramis: v.13-16)

Et dans l'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, il décrit avec enthousiasme un croquis de cet artiste qui se trouve dans les manuscrits de l'Institut:

"Il vivifie. L'eau autour du nageur, il la colle en écharpes, en langues moulant les efforts des muscles.."
(Variété: p.229)

-- croquis qui aurait pu très facilement suggérer au poète sa comparaison pour Sémiramis. Dans tous les deux est mis en relief l'idée de la force -- de l'effort que doit faire le nageur.

Quant aux métaphores traditionnelles, Valéry les emploie de temps en temps en y ajoutant habilement quelque trait nouveau qui les fait siennes. Dans la métaphore suivante il y a deux idées classiques -- celle de Pégase, symbole de l'inspiration poétique, et celle du devoir de tout poète de polir ses vers jusqu'à la perfection. Toutes les deux sont appliquées ingénieusement à l'imagé d'un arbre, symbole d'une force qui ne cède jamais:

"O qu'amoureusement des Dryades rival,
Le seul poète puisse

Flatter ton corps poli comme il fait du cheval
L'ambitieuse cuisse!"

(Au platane: v.65-70)

Par le choix magique de deux adjectifs pittoresques -- "argent" et "sainte" -- une phrase banale devient une figure qui nous charme par la beauté de la forme et de la mélodie:

"J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte"
(Narcisse parle: v.7)

Pour renouveler la figure commune de la métaphore suivante, le poète introduit un terme tout à fait inattendu qui fait de la phrase un paradoxe:

"Que cette plus pâle des lampes
Saisisse de marbre la nuit!"

(La pythie: v.59-60)

A tout ce qu'il traite, Valéry apporte la force d'une vive originalité. Passé maître dans l'emploi des mots, artiste, musicien, il sait tirer des effets nouveaux des images les plus familières.

Toutes ces métaphores, romantiques ou symboliques, font voir des aspects du caractère de Valéry diamétralement opposés à ceux que révèlent les métaphores mathématiques. Ce poète veut faire de son oeuvre quelque chose d'infiniment complexe. Il veut plaire à la fois à l'intelligence, aux yeux, et à l'oreille. Par ces métaphores frappantes, séduisantes, il a créé une poésie digne d'entrer parmi les chefs-d'oeuvre de la langue française.

CHAPITRE VI.

LES FORMES DE LA MÉTAPHORE.

Quelle grande variété de formes! Le métaphorisme valéryen fait voir que le poète y a déployé toute sorte d'artifice pour rendre complexes et subtiles les figures. Il ne faut pas perdre de vue le fait que, pour Valéry, la poésie est tout ce qui n'est pas la prose. Méthodes traditionnelles de substitution, innovations dans la juxtaposition audacieuse de mots, tout y est permis. Mais dans toutes ces formes variées, une chose est à remarquer -- la condensation extraordinaire. Les métaphores sont concentrées à un point tel qu'elles paraissent souvent, au premier coup d'œil, confuses et incohérentes.

Naturellement, quand le poète recherche si ardemment la concentration, on s'attend à voir souvent dans sa poésie la métaphore maxima. C'est ce qui n'est point le cas. Cette forme ne paraît que deux ou trois fois dans tous les poèmes. Chaque fois qu'il s'en sert, Valéry l'emploie avec hésitation:

"Il chante, assis au bord du ciel splendide, Orphée!
Le roc marche et trébuche; et chaque pierre fée
Se sent un poids nouveau qui vers l'azur délire;"
(Orphée: v.9-12)

"Ni, par le Cygne-Dieu, de plumes offensée
Sa brûlante blancheur n'effleura ma pensée..."
(Jeune Parque: v.428-29)"

Pourquoi Valéry emploie-t-il si rarement et d'une façon si gauche cette métaphore maxima? La forme doit lui donner, en grande mesure, la condensation tant désirée. Mais en atteignant cette concision, la métaphore maxima semble ne pas viser à la clarté absolue de pensée. Il y a toujours une certaine confusion d'idées quand deux substantifs tout à fait contradictoires sont liés ensemble d'une façon artificielle. Valéry n'aime point la moindre confusion de pensée. Ainsi il préfère se servir d'une méthode d'apposition par laquelle il peut nous présenter rapidement plusieurs aspects de la même pensée l'un après l'autre. Autant que possible il évite la présentation simultanée de deux idées impossibles à s'assimiler l'une à l'autre.

Cette méthode d'apposition Valéry l'emploie toujours avec hardiesse, avec succès. D'abord, la forme simple:

"Spectres, soupirs la nuit vainement exhalés..."
(Jeune Parque: v.271)

"Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons..."
(La dormeuse: v.9)

"O mon corps, mon cher corps, temple qui me sépare
De ma divinité..."
(Fragments de Narcisse: v.297-98)

Tantôt, par association d'idées, toute une série de métaphores en apposition se déroule:

"O Soir...
Persuasive approche, insidieux reptile,
Et rose que respire un mortel immobile
Dont l'oeil doré s'engage aux promesses des cieux!"
(Profusion du soir: v.17-20)

Tantôt, la seconde section de la correspondance est façon-

née elle-même en métaphore:

"Et vers mon but, grand aigle éclatant de puissance,
Il m'emporte..."

(Air de Sémiramis: v.27-28)

Puis il y a la forme où se fait voir l'habitude valéryenne de renverser l'ordre naturel des idées. Ce qui se présente premièrement à nos yeux, c'est la seconde section de l'analogie:

"Tout-puissants étrangers, inévitables astres..."
(Jeune Pargue: v.18)

"Chers fantômes naissants dont la soif m'est unie,
Désirs!"

(Jeune Pargue: v.257-58)

"Noirs témoins de tant de lumières
Ne cherchez plus... Pleurez, mes yeux!"
(La pythie: v.71)

Le lecteur est forcé d'attendre pour trouver le premier terme de l'analogie. Cet emploi de l'inversion c'est un artifice saisissant, employé tout sciemment. Voilà un élément important qui ajoute à la difficulté des poèmes de Valéry.

Remarquons dans ces correspondances le trait caractéristique du style valéryen -- l'emploi impartial des termes abstraits et concrets. Ils sont mis en juxtaposition les uns aux autres sans aucun désir de les différentier. Pour Valéry il n'y a pas de différence entre l'abstrait et le concret. Souvent une pensée abstraite est expliquée par un mot concret, qui est limité à son tour par un terme abstrait:

"Été, roche d'air pur...
Et toi, maison brûlante, Espace..."
(Été: v.1,5)

"Et toi, verse à la lune, humble flûte isolée,
Une diversité de nos larmes d'argent..."
(Narcisse parle: v.57-58)

Quelquefois le procédé paraît plus simple -- un mot abstrait exprimé par analogie avec des choses concrètes:

"Haute profusion de feuilles..."
(Au platane: v.45)

"Pour une ombre de fleur à cueillir vainement."
(Baignée: v.10)

Dans le cas inverse, un mot concret se rapproche d'un terme abstrait:

"Peindre sur l'onde une fleur de pensée."
(Fragments de Narcisse: v.145)

Mais les deux termes de l'analogie peuvent rester abstraits:

"Une tige..."
Courbe le salut vain de sa grâce étoilée..."
(La filieuse: v.11)

"La houle me murmure une ombre de reproche..."
(Jeune Parque: v.9)

Dans chaque exemple c'est l'épithète qui joue le rôle important. Concrète ou abstraite, elle limite la pensée originale; elle l'explique d'une manière plus puissante. C'est elle qui forme la métaphore.

Associée au procédé d'apposition et au désir de concentration, voici une autre forme de métaphore -- le zeugme, fort employé par Valéry.

"Mais, blessure, sanglots, sombres essais, pourquoi,
Pourqui, joyaux cruels, marquez-vous ce corps froid?"
(Jeune Parque: v.299-300)

"Je scintille, liée à ce ciel inconnu ...
 L'immense grappe brille à ma soif de désastres,"
 (Jeune Parque: v.16-17)

"Et le ciel chante à l'âme consumée
 Le changement des rives en rumeur."
 (Cimetière marin: v.29-30)

Dans chaque cas le verbe est attaché d'une façon arbitraire au substantif. C'est là que se forme la métaphore. Ce verbe est justifié par la seconde section de l'analogie. La jeune fille ne peut "scintiller". Voilà l'action attribuée aux étoiles, "cette immense grappe". Le ciel ne peut "chanter". C'est là la musique créée par "des rives en rumeur" que le poète a transposée au ciel. Dans le premier exemple le zeugme est amené par l'apposition de deux idées; dans les autres, il est créé par le désir puissant de tout condenser.

Enfin vient l'antithèse. Voilà un procédé typique de Valéry et qui représente le développement final de cette tendance vers la concentration. Valéry l'emploie pour attirer l'attention de ses lecteurs. Sa poésie est pleine de phrases paradoxales. Le paradoxe, cependant, n'existe que superficiellement -- dans la tournure de l'expression. La pensée qui s'y cache est rarement obscure. Souvent la métaphore paradoxale n'est que le résultat de la pensée profonde de Valéry dont les idées s'opposent tout naturellement à l'expression ordinaire. Néanmoins, même quand sa pensée suit des routes plus familières, le poète continue à s'exprimer au moyen de cette affectation de style. Etudions

Le paradoxe dans le contexte du poème, étendons la forme elliptique d'expression, et le problème disparaît.

La métaphore paradoxale se présente sous beaucoup de variations. On remarque souvent quelques-unes où il s'agit des contrastes de couleur. Valéry aime à mettre en opposition le blanc et le noir.

"Sombre lys!"

(Jeune Parque: v.406)

"Et quelle sombre soit de la limpidité!"

(Jeune Parque: v.40)

"Je sentais, à boire l'ombre

M'envahir une clarté!"

(Poésie: v.15-16)

Pour lui, tout ce qui implique un réveil intérieur suggère la clarté. Dans le dernier exemple, il est question de l'inspiration. Le poète s'est nourri de la source mystérieuse, sombre, de l'inspiration divine. Une fois qu'il a assimilé cette "ombre", elle se change pour lui en "clarté" -- la clarté qu'il caractérise à la fin de la Pythie comme "Honneur des Hommes, SAINT LANGAGE". Le paradoxe peut encore résider dans le choix des épithètes ou des verbes:

"Te voici, mon doux corps de lune et de rosée

O forme obéissante à mes vœux opposée!"

(Fragments de Narcisse: v.18-19)

"Traverse sans retard ses invincibles trames,

Epuise l'infini de l'effort impuissant..."

(Air de Sémiramis: v.17-18)

"Ombre retentissante en qui le même azur

Qui t'emporte, s'apaise..."

(Au platane: v.5-6)

Souvent la contradiction apparente peut s'expliquer par la

méthode de personnification:

"Un temple sur les yeux
Noirs pour l'éternité,
Nous allons sans les dieux
À la divinité!"

(Cantique des colonnes: v.40-44)

"Et quel silence parle à mon seul possesseur?"

(Jeune Parque: v.47)

Les colonnes sont des déesses, le silence c'est une personne. Considéré sous ces rapports, la qualité contradictoire qui réside dans le contraste entre verbe et substantif disparaît entièrement. Même la métaphore peut être développée au moyen d'une série de contrastes étudiés:

"Quel éclat sur mes cils aveuglément dorée,
O paupières qu'opprime une nuit de trésor,
Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'or!"

(Jeune Parque: v.298-300)

On doit remarquer dans toutes ces métaphores l'exquis équilibre qui règne dans le choix des mots. "Emporter", "apaiser", mis en juxtaposition; "éclat" opposé à "aveuglément"; "ténèbre" modifié par "d'or". Les mots s'équilibrent, se contrastent, se complètent, avec un art soigné.

En outre, dans la métaphore paradoxale, le poète peut traiter l'hypallage. Cette inversion de la figure ordinaire nous frappe par l'étrangeté de la tournure intellectuelle. Il y a des exemples de l'hypallage simple:

"Dès l'aube, chers rayons, mon front songe à vous ceindre!"

(Air de Sémiramis: v.1)

"Passe entre mes regards sans briser leur absence,
Comme passe le verre au travers du soleil,
Et de la raison pure épargne l'appareil."

(Intérieur: v.6-8)

"Ame, aux pesantes mains, pleines des avirons,
Il faut que le ciel cède au glas des lentes lames."
(Le rameur: v.3-4)

Mais l'hypallage peut encore se renforcer par le paradoxe.

Ici, il s'agit du cimetière au bord de la mer:

"Où tant de marbre est tremblant sur tant d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!"
(Cimetière marin: v.59-60)

Des figures de ce genre possèdent une grande importance dans une poésie aussi intellectuelle que celle de Valéry. L'inversion, le paradoxe, servent à arrêter l'attention du lecteur. Il faut résoudre l'énigme avant de continuer; il faut penser, réfléchir, sur la signification des figures. Dans la poésie ordinaire cette halte obligatoire ne serait que nuisible à l'appréciation complète du lyrisme. Mais Valéry s'occupe de la "poésie pure", où les figures ont pour but d'encourager la réflexion chez le lecteur.

En grande mesure, ces figures sont intéressantes à cause de l'emploi de la diction poétique. Valéry continue à perfectionner la langue poétique commencée par Mallarmé. Il s'appuie surtout sur les "rapprochements physiques des mots" (1) et sur "leurs effets d'induction et leurs influences mutuelles" (1). Les mots, juxtaposés hardiment les uns aux autres, restent les mêmes que dans le langage courant, mais ils sont doués de significations spéciales. Valéry y ajoute des connotations nombreuses.

(1) Valéry: Préface à un commentaire:
N.R.F. 34 '30: p.219.

Il y a, par exemple, les mots "pur" et "profond". Il les emploie toujours en concordance avec la valeur intellectuelle que lui-même il leur a donnée.

"Loïn des purs environs, je suis captive..."
(Jeune Parque: v.155)

"Le sais-je, quel reflux traître m'a retirée
De mon extrémité pure et prématurée..."
(Jeune Parque: v.440-41)

"Cette main, sur mes traits qu'elle rêve effleurer,
Distraitement docile à quelque fin profonde..."
(Jeune Parque: v.4-5)

En général, il semble que Valéry se serve du mot "pur" par rapport à l'idéal et à l'absolu, et le mot "profond" par rapport au pouvoir de l'intelligence humaine. Malheureusement il ne veut pas nous expliquer ce qu'il entend par ces deux mots. Ses efforts de définition sont bien inutiles:

"Profondeur:
Une idée profonde est une idée ou une remarque qui transforme profondément une question ou une situation donnée" (1).

Voilà un écrivain qui ne vise point à nous éclairer. C'est à nous seuls de découvrir le secret de sa diction poétique -- diction qui donne à toute figure une tournure nouvelle et saisissante.

Une forme de métaphore tout à fait opposée aux figures paradoxales, c'est la personnification. Cet artifice de style est très cher à Valéry. Il s'en sert toujours d'une façon complexe et subtile. Il y a la métaphore construite au moyen de la personnification ordinaire. Au coucher

(1) Valéry: Aphorismes: N.R.F. 35'30: p.299.

du soleil la nature semble s'animer. Mais remarquons l'inversion caractéristique: ce ne sont pas les nuages qui semblent devenir des déesses, mais les déesses qui se masquent sous forme de nuages:

"Des déesses de fleurs feindre d'être des nues,
Des puissances d'orage errer à demi nues,
Et sur les roches d'air du soir qui s'assombrit,
Telle divinité s'accoude. Un ange nage."

(Profusion du soir: v.48-51)

Il donne même au calme de midi des facultés de la raison.
Cette heure tranquille lui suggère le penseur qui médite:

"Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même..."

(Cimetière marin: v.75-76)

Mais souvent Valéry emploie une forme plus complexe. Derrière la personnification se cache une série de symboles. Ainsi l'arbre, qui représente la détermination poétique, et le serpent, symbole de l'esprit critique, sont doués tous les deux des qualités humaines:

"Flagelle-toi!... Parais l'impatient martyr
Qui soi-même s'écorche
Et dispute à la flamme impuissante à partir
Ses retours vers la torche!"

(Au platane: v.53-56)

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

(Ebauche d'un serpent: v.94-96)

D'ailleurs, l'intérêt à la personnification est l'influence dominante dans l'emploi de la synecdoque et de la métonymie. Valéry décrit la mort en termes de métonymie:

"Pères profonds, têtes inhabitées,

Qui sous le poids de tant de pelletées
Êtes la terre et confondez nos pas..."

(Cimetière marin: v.108-10)

En forme de synecdoque il donne la description du ver:

"Sa dent secrète de moi si prochaine...
Il voit, il veut, il songe, il touche!"

(Cimetière marin: v.117-18)

et de la jeune fille:

"Mon pas fondait sur toi l'assurance sacrée!"
(Jeune Parque: v.308)

Il pense toujours au corps humain. En effet, il est impossible de lire un seul poème de Valéry sans se rendre compte de l'importance de ce procédé de personnification. Ce poète assigne à toute chose, à toute idée, la sensibilité humaine; il voit partout les manifestations de l'esprit humain.

Toutefois, il ne faut pas oublier la pointe. Il y a chez Valéry une tendance bien marquée à la préciosité. Il se plaît à façonner des figures recherchées, à arranger les mots en formations élaborées. Tantôt il s'intéresse à composer des images de pure fantaisie:

"Mais l'azur doux s'effeuille en ce bocage mort
Et de l'eau mince luit à peine, reposée
Comme un pâle trésor d'antique rosée
D'où le silence en fleur monte..."

(Les vaines danseuses: v.8-11)

Tantôt il emploie des images plus denses, plus travaillées;

"Souvenir, ô bûcher, dont le vent d'or m'affronte.
Souffle au masque la pourpre imprégnant le refus
D'être moi-même en flamme une autre que je fus...
Viens, mon sang, viens rougir la pâle circonstance

Qu'ennoblissait l'azur de la sainte distance,
 Et l'insensible iris du temps que j'adorai!"
 (Jeune Parque: v.189-94)

Mais l'exemple suprême de la pointe se trouve dans la figure suivante qui veut décrire la mer:

"Chiienne splendide, écarte l'idolâtre!
 Quand solitaire au sourire de pâtre,
 Je pais longtemps, moutons mystérieux,
 Le blanc troupeau de mes tranquilles tombes,
 Eloignes-en les prudentes colombes,
 Les songes vains, les anges curieux!"
 (Cimetière marin: v.61-70)

En général, Valéry ne s'occupe pas de métaphores si artificielles. Celle-ci il l'a développée jusqu'à l'allégorie. Les traits divers y sont ajoutés les uns aux autres au point de rendre la figure encore plus difficile à dénouer. C'est un procédé de juxtaposition plutôt que d'assimilation. On doit admirer cette figure excentrique non pour la structure ferme et cohérente, mais pour l'ingéniosité de pensée et de phraséologie.

Reste la question de la métaphore confuse. Voici la grande question dans la critique de la poésie de Valéry. On l'accuse d'avoir créé les métaphores mixtes qui sont incohérentes et incompréhensibles. Cependant il me semble que cette incohérence est plus apparente que réelle. Au fond, le développement de la pensée est toujours juste et raisonnable. L'incohérence vient d'un désir passionné de condensation et d'une haine vive contre toute forme d'explication. Il faut élaborer les métaphores; il faut développer les transitions que Valéry lui-même a négligé de

souligner.

On se demande souvent comment le poète a saisi les correspondances -- par quel chemin son esprit a voyagé. Les métaphores valéryennes sont si polies, si perfectionnées, que l'idée, la forme, les associations des mots, tous les éléments y semblent d'une importance égale. Vu l'absence des manuscrits qui pourraient nous révéler le progrès de la formation des figures, on ne peut que hasarder des suggestions. Toutefois il me semble que le trait principal dans ces métaphores, c'est la pensée. La vision pittoresque, les mots convenables, ne sont ajoutés que pour renforcer la puissance des correspondances surtout intellectuelles. On peut voir ceci dans la métaphore suivante:

"..O Conseil!... Station solennelle!..Balance
D'un doigt doré pesant les motifs du silence!
O sagesse sensible entre les dieux ardents!
-- De l'espace trop beau, préserve-moi, balustre!"
(Profusion du soir: v.35-36)

Là on peut voir le moment d'hésitation pendant lequel le poète cherche les mots propres à l'expression de sa pensée. Il commence par une invocation au Conseil. Le conseil c'est l'état d'opinion calme et impartial -- alors une "station solennelle". Mais cette station est là pour permettre de peser deux aspects d'un problème -- c'est une balance. Le poète développe d'une manière pittoresque cette image de la balance mécanique, puis il se rappelle que cette balance symbolise la sagesse. Cette sagesse est ce qui le défendrait d'une action trop précipitée. Elle prend la forme

concrète d'un balustre. D'une idée abstraite, Conseil, le poète est arrivé à la vision d'un jeune homme qui se penche sur l'espace et qui est protégé seulement par la solidité de ce balustre. La pensée reste toujours dominant; la forme des analogies n'est qu'une affaire peu importante.

Prenons, par exemple, la métaphore suivante:

"Vers un aromatique avenir de fumée
Je me sentais conduite, offerte et consumée
Toute, toute promise aux images heureux!
Même je m'apparus cet arbre vaporeux,
De qui la majesté légèrement perdue
S'abandonne à l'amour de toute l'étendue.
L'être immense me gagne, et de mon cœur divin,
L'encens qui brûle expire une forme sans fin...
Tous les corps radieux tremblent dans mon essence!"
(Jeune Parque: v.396-404)

Métaphore mixte, dit-on. Point du tout. Il y a là une suite logique de pensées tandis que chaque détail renforce la puissance et la vérité de l'ensemble. La jeune fille se sentait portée à se suicider. La mort, comme avenir, lui paraissait vague mais séduisante. Puis le soleil se lève. Illuminée par ses rayons, elle sent renaître en elle le désir de vivre; elle semble dominer l'infini. La métaphore est construite sur un motif central -- celui de l'espace. À ceci sont ajoutées des associations du rituel de l'église, car la jeune fille a pensé pendant la nuit que c'était un acte saint que de se tuer. L'image sur laquelle est basée la métaphore n'est pas bien définie. Il semble que Valéry pense à un arbre perché sur les rochers de la côte. Le vent frais de la mer le courbe. Cet arbre qui se laisse remuer par le vent, sert de comparaison avec la jeune fille

qui, elle aussi, veut s'abandonner à l'espace. Remarquons la position des mots et les nuances fines de signification. Il y a une liaison facile entre tous les mots essentiels: "consumée", "toute promise", "nuages", "arbre vaporeux", "légèrement perdue", "s'abandonne", "toute l'étendue", "l'être immense", "coeur divin", "l'encens", "forme sans fin", "corps radieux", "mon essence". On peut y voir le développement rapide mais logique de l'idée maîtresse. La figure commence et se termine sur la description du vague; au milieu il y a l'image plus pittoresque de l'arbre. Dans les premiers vers il y a des suggestions de la fumée délicate de l'encens de l'église; ces allusions se précisent définitivement à la conclusion de la figure. En effet, la métaphore est construite sur un cycle complet d'idées.

On peut justifier presque toutes les métaphores "incohérentes" de Valéry par l'analyse de la pensée dominante. Il y a toujours une disposition savante de tous les détails qui composent la figure. Le poète a façonné ces métaphores non pour la lecture rapide, mais pour l'étude concentrée. D'ordinaire les figures poétiques sont créées pour nous donner l'impression de mouvement et de spontanéité. Les détails ont peu d'importance en comparaison avec l'effet général et immédiat. Voilà qui n'est pas vrai chez Valéry. Ce poète désire arrêter le progrès du lecteur; il veut le faire chercher pour le forcer à apprécier la justesse de chaque détail.

Par conséquent, point de spontanéité dans l'oeuvre de Valéry. Paradoxe, personnification, pointe, métaphores mathématiques, romantiques, symbolistes, tout est travaillé, poli, perfectionné, au suprême degré. La forme de toutes les métaphores révèle le travail long et assidu d'un poète qui n'est jamais content de lui. "Je n'aime, dit-il, que le travail du travail; les commencements m'ennuient, et je soupçonne perfectible tout ce qui vient du premier coup. Le spontané, même excellent, même séduisant, ne me semble jamais assez mien" (1).

(1) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 40 '33: p.403.

CHAPITRE VII.

LE RÔLE DE LA MÉTAPHORE DANS LES POÈMES.

Les métaphores de Valéry sont originales d'ailleurs en ce qu'elles forment une partie essentielle de la substance de chaque poème. Les poèmes eux-mêmes deviennent de grandes métaphores. Or la métaphore valéryenne est développée jusqu'au point de s'identifier avec le symbole. A l'avis de M. Yeats, les métaphores ne sont pas assez profondes pour nous émouvoir quand elles ne sont pas des symboles. Quand elles deviennent des symboles elles sont parfaites parce qu'elles sont des plus subtiles, (l'harmonie pure exceptée) et à travers ces métaphores on peut chercher ce que sont les symboles (1). Et c'est là, à peu près, l'opinion de Valéry. Afin de perfectionner au dernier degré le métaphorisme de sa poésie, il a enrichi les figures, les a comprimées, transformées en symboles.

Ainsi, l'Ebauche d'un serpent raconte en apparence l'histoire ancienne de la tentation d'Eve dans le Jardin d'Eden. Mais le serpent ne reste pas tout simplement l'incarnation de l'esprit du Mal. Pour Valéry il devient surtout le symbole de l'éveil de l'esprit critique. Il incite Eve à la pensée, à la spéculation, elle, qui n'avait jamais

(1). W.B.Yeats: Ideas of good and evil: Symbolism in poetry: p.192.

exercé jusqu'alors ses facultés de la raison. Par cela, le serpent prend des significations plus vastes: il arrive enfin à symboliser la puissance ultime de l'intelligence humaine. De même, le poème Air de Sémiramis nous présente au premier coup d'oeil l'éveil d'une ville. Pour la première fois elle sent dans toute sa force son pouvoir d'agrandissement; elle envisage son développement futur. Mais au-dessous de cette interprétation concrète, le poème symbolise l'homme qui se rend compte de ses forces physiques, ou encore l'intelligence qui s'élève à une connaissance complète de sa puissance. En dernière analyse, le poème est une méditation sur la naissance.

Voilà des symboles qui influent non pas sur les émotions, mais sur l'intelligence. Ils piquent notre curiosité: nous ne savons jamais avec certitude si nous avons bien saisi la signification véritable. Ils nous emportent par delà le monde réel jusqu'aux régions de l'infini. Si les symboles ne parlent qu'aux émotions, dit encore M.Yeats, le lecteur ne reste que spectateur, tout entouré des hasards et des destinées du monde; mais si ces symboles parlent aussi à l'intelligence, il devient lui-même une partie de l'intelligence pure et se mêle à la procession (1).

Cependant, dans les symboles, point d'allégorie. Les différents niveaux de connotations et d'allusions s'entremêlent constamment. L'interprétation littérale se con-

(1) W.B.Yeats: Ideas of good and evil: Symbolism in poetry: p.198.

fond avec la signification mystique; l'explication cosmique se lie aux théories psychologiques qui s'y trouvent. Nous ne pouvons jamais dire avec exactitude les rapports qui forment les correspondances. Les analogies sont trop compliquées, trop subtiles, pour mériter l'épithète d'allégorie. Celle-ci a quelque chose de froid, de peu profond; tous les traits se rencontrent sur le même plan. On peut sentir toujours les rapports qui existent entre les objets. C'est bien un type de figure qui se présente rarement dans la poésie de Valéry. Au contraire, la multiplicité d'effets est justement ce que veut créer ce poète. Valéry, tout sciemment, désire faire apprécier la profondeur et la variété infinie de ces symboles. "S'il n'était tant de choses à la fois, dit-il, point de poésie" (L)

D'ailleurs les métaphores sont insérées dans les poèmes de la même manière que les thèmes sont employés dans une composition musicale. Comme Mallarmé, Valéry cherche à introduire dans la poésie les méthodes de l'orchestration symphonique. Il veut obtenir, par les figures poétiques, les mêmes réactions que créent les harmonies pures de la musique. Tout poème, alors, est construit au moyen de la répétition. Le va-et-vient de deux ou trois métaphores tisse une tapisserie de poésie si fine qu'elle défie presque l'analyse. Les métaphores qui se répètent continuellement, renforcent la structure de la composition, tout en

(1) Valéry: Aphorismes.
N.R.F. 35 '30: p.290.

faisant plus profonde la pensée ventrale. A ce compte-là il faudrait des volumes d'explication pour étudier en détail l'emploi savant des métaphores dans un poème aussi magnifique que l'Ebauche d'un serpent. Contentons-nous alors d'une esquisse légère de la technique dans un poème très court intitulé Les Pas:

"Tes pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés,
Vers le lit de ma vigilance
Procèdent muets et glacés.

Personne pure, ombre divine,
Qu'ils sont doux, tes pas retenus!
Dieux!... tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus!

Si, de tes lèvres avancées,
Tu prépares pour l'apaiser,
À l'habitant de mes pensées
La nourriture d'un baiser,

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon coeur n'était que vos pas."

Ici, le symbolisme est susceptible de trois interprétations, au moins. L'image première semble formée sur un souvenir d'enfance -- la figure d'une mère qui vient la nuit pour apaiser un enfant qui ne peut dormir. Mais cette image n'est guère développée; il faut pénétrer plus profondément. La seconde signification se trouve dans l'image d'une sainte qui vient le soir, comme vision, au lit d'un disciple dévoué. La troisième est celle qui se conforme le mieux au cycle des poèmes valéryens: c'est celle d'un poète qui attend longtemps, avec patience, le moment précieux

d'inspiration divine.

Les métaphores sont, pour la plupart, des exemples de personnification et de synecdoque. Elles mettent en relief deux idées principales implicites dans les symboles; la sainteté et l'attente. Remarquons la dignité presque religieuse du langage. Même l'exclamation "Dieux" cesse d'être tout à fait conventionnelle: elle aide à renforcer l'impression dominante.

"Tes pas...
Procèdent muets et glacés..."

"Personne pure, ombre divine..."

"Tous les dons que je devine
Viennent à moi sur ces pieds nus."

"Si, de tes lèvres avancées
Tu pré pares pour l'apaiser..."

De même, la métaphore contenue dans le premier vers suggère la période longue d'expectation:

"Tes pas, enfants de mon silence..."

Le thème est soutenu dans tout le poème:

"Qu'ils sont doux tes pas retemus!"

"Si, de tes lèvres avancées,
Tu pré pares pour l'apaiser..."

"Ne hâte pas cet acte tendre
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas."

Ces figures sont renforcées toutes par l'harmonie des vers. L'atmosphère d'expectation et de sainteté est rendue plus intense par l'impression d'un progrès lent et solennel. On

peut entendre derrière les vers la marche majestueuse, suggérée par l'abondance des voyelles sonores jointe à une grande quantité d' "e" muets:

"Sain-te-ment, len-te-ment pla-cés..."

"Ne hà-te pas cet ac-te ten-dre..."

Ce sens d'onomatopée devient un élément important dans le poème, car les métaphores sont toutes du type algébrique -- "personne pure, ombre divine", "douceur d'être et de n'être pas". Les termes sont abstraits, les détails pittoresques négligés. Nous ne pouvons rien voir de cette scène. Il y a seulement l'atmosphère silencieuse, sainte, de la nuit, et l'impression d'une figure intangible, divine, qui s'approche de quelqu'un qui attend.

La structure du poème est ferme et cohérente. C'est sans aucun doute, une symphonie poétique. Les variations abondent dans les nuances délicates du langage métaphorique tandis que la figure centrale reste constante. En effet, la métaphore des "pas", motif du poème, se répète définitivement trois fois sur les quatre stances. Chaque métaphore est mise inévitablement à sa place précise. Chacune renforce l'impression centrale. Les figures sont toutes des parties inhérentes à la composition entière. Considérons, par exemple, la symétrie savante de la structure. Le poème commence et se termine sur la même figure. Les stances intermédiaires ne sont que le développement ou la répétition du thème central. Remarquons que le second vers correspond à l'avant-

dernier vers, tandis que le vers final ne donne qu'une variation du premier:

"Les pas, enfants de mon silence,
Saintement, lentement placés..."

"Car j'ai vécu de vous attendre
Et mon coeur n'était que vos pas."

"Il faut donc, affirme Valéry, que dans un poème le sens ne puisse l'emporter sur la forme, et la détruire sans retour; c'est au contraire le retour, la forme conservée, ou plutôt exactement reproduite comme unique et nécessaire expression de l'état ou de la pensée qu'elle vient d'engendrer au lecteur qui est le ressort de la puissance poétique" (1).

Dans un cadre encore plus grand Valéry continue son jeu des métaphores. Il y a l'orchestration symphonique des figures dans l'ensemble de son oeuvre. Les symboles, les métaphores, se répètent dans tous les poèmes. Valéry traite une "famille de sujets" (2). La connaissance humaine, voilà le thème des trois recueils de poésie aussi bien que de tout poème dans les recueils. Album de vers anciens, la Jeune Parque, Charmes, sont trois cercles non tangents, mais concentriques (3). Charmes, en particulier, se compose d'un cycle de poèmes qui traitent tous en formes toujours neuves le thème du tout premier poème, Aurore. Ici, Valéry met

(1) Valéry: Préface à un commentaire:
N.R.F. 34 '30: p.219.

(2) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 40 '33: p.408.

(3) Thibaudet: La poésie de Paul Valéry:
R.Par: '23 III: p.811.

en pratique sa théorie de la limitation du sujet. "Je serais tenté, dit-il, (si je suivais mon sentiment) d'engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet. Rien ne me semblerait plus conforme à l'idée que j'aime à me faire d'un poète et de la poésie (1).

Voilà pourquoi nous trouvons les symboles toujours répétés: le serpent qui représente l'éveil de la connaissance humaine dans la Jeune Parque et dans l'Ebauche d'un serpent; l'arbre comme symbole de l'aspiration vers l'infini dans l'Ebauche d'un serpent et dans Palme. De même il y a des métaphores qui se font voir dans des formes modifiées: la rose, le diamant, le fruitier, la grenade, l'abeille. Souvent les figures se présentent dans des poèmes différents sous des formes presque identiques:

"Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir,
La voix des sources change et me parle du soir;
J'entends l'herbe d'argent grandir dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir
Jusque dans les secrets de la fontaine éteinte."
(Narcisse parle: v.5-9)

"Des cimes, l'air déjà cesse le pur pillage;
La voix des sources change et me parle du soir;
Un grand calme m'écoute, où j'écoute l'espoir
J'entends l'herbe des nuits croître dans l'ombre sainte,
Et la lune perfide élève son miroir."
(Fragments de Narcisse: v.34-39)

Cette fois il faut faire attention aux changements menus dans la ponctuation des vers:

(1) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 40 '33: p.404.

"Une tendre lueur d'heure ambiguë existe,
Et d'un reste du jour me forme un fiancé
Nu, sur la place pâle où m'attire l'eau triste...
Délicieux démon, désirable et glacé!"

(Narcisse parle: v.20-23)

"Une tendre lueur d'heure ambiguë existe...
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!"

(Fragments de Narcisse: v.114-17)

Ces métaphores saisissantes, qui deviennent d'ailleurs familières au lecteur, servent à renforcer l'idée dominante du poète. Elles aident à lier ensemble d'une manière plus indissoluble la grande structure de l'oeuvre. Elles introduisent dans chaque poème les suggestions poétiques de tous les autres poèmes où elles se font remarquer. C'est là un artifice pour rendre encore plus complexes les connotations multiples de chaque poème.

Ce remaniement continu des figures suggère un aspect bien important chez Valéry, -- son intérêt à la méthode plutôt qu'à la matière. Pour lui, l'oeuvre poétique n'est jamais achevée. Il nous donne en détail le procédé de formation du Cimetière marin. Soins accordés d'abord à la forme, puis au fond; alors "le Cimetière marin était conçu. Un assez long travail s'ensuivit" (1). Ce travail ne fut arrêté que par un événement accidentel -- la visite d'un ami. Il dit lui-même, que "la seule pensée de cons-

(1) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":

H.R.F. 40 '33: p.407.

voir aussi "les belles oeuvres sont filles de leur forme qui naît avant elles." Valéry: Pages inédites: publiées dans Paul Valéry par V.Larbaud.

truction de cette espèce demeure pour moi la plus poétique des idées: l'idée de composition." (1). C'est là la force qui lui fait répéter plusieurs fois sous des formes modifiées, la même métaphore, et qui lui fait publier deux versions d'un seul poème (2).

Naturellement un système si soigneux de composition ne fait pas de Valéry un écrivain prolifique. Mais il ne s'occupe point du public. Il écrit pour un tout petit groupe de lecteurs -- ceux qui ont le temps et l'inclination de rechercher profondément la signification des métaphores, et qui sont capables d'apprécier toute la grandeur de cette oeuvre complexe et magnifique. Valéry regrette que la plupart des lecteurs n'appartient pas à cette classe. "La poursuite de l'effet immédiat et de l'amusement pressant, a éliminé du discours toute recherche de dessein; et de la lecture cette lenteur intense du regard" (3). Mais il ne veut changer en rien sa conception élevée de l'art et de la fonction du poète. Il cherche par le moyen des métaphores tantôt mathématiques, tantôt concrètes, à exprimer d'une façon précise ses idées profondes de l'infini -- à fixer pour l'éternité ce qui est "éternellement présent dans son attitude éternellement fuyante" (4).

(1) Valéry: Au sujet du "Cimetière marin":
N.R.F. 40 '33: p.408.

(2) voir Féerie et Même féerie.

(3) Valéry: Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé:
N.R.F. 38 '32: p.826.

(4) Valéry: Variété: Au sujet d'Adonis: p 56.

BIBLIOGRAPHIE.

- Aristot#e: Poetics:
Aristotle's theory of poetry and fine art, by S.H. Butcher:
London, Macmillan and Co., 1902.
- Rhetoric:
translation by T. Buckley:
London, George Bell and Sons, 1890.
- Barre, André: Le symbolisme:
Paris, Jouve et cie., 1911.
- Baudelaire, Charles: Nouvelles histoires extraordinaires:
Préface: Sur Edgar Poe:
Paris, Calmann-Lévy, 1868-73.
- Billy, André: La littérature française contemporaine:
Paris, A. Colin, 1927.
- Boillot, Félix: Les impressions sensorielles chez La Fontaine:
Paris, Les presses universitaires, 1926.
- Bremond, Henri: La poésie pure:
Paris, B. Grasset, 1926.
- Brunetière, F. Victor Hugo, II.
Paris, Hachette et cie., 1902.
- Dupuy, E. Victor Hugo:
Paris, Boivin et cie., 1906.
- Epstein, Jean: La poésie d'aujourd'hui:
Paris, Éditions de la sirène, 1921.
- Fay, Bernard: Panorama de la littérature contemporaine:
Paris, Éditions de la Sagittaire, 1925.
- Honotaux, G. Réponse au discours de M. Paul Valéry:
Paris, Nouvelle Revue Française, 1927.
- Huguet, Edmund: Le sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo:
Paris, Hachette et cie., 1904.

- Joussain, A. L'esthétique de Victor Hugo:
Paris, Boivin et cie., 1920.
- Lalou, René: Contemporary French literature:
London, Jonathan Cape, Ltd., 1925.
- Larbaud, Valéry: Paul Valéry, suivi de pages inédites
et de l'histoire du xxxviii-e fauteil:
Paris, Librairie Félix-Alcan, 1931.
- Lefèvre, Frédérie: Entretiens avec Paul Valéry:
Paris, "Le Livre", 1926.
- Poizat, Alfred: Le symbolisme:
Paris, Librairie Bloud et Gay: 1924.
- Du classicisme au symbolisme:
Paris, Nouvelle revue française, 1929.
- Renouvier, Charles: Victor Hugo, le poète:
Paris, A. Colin, 1912.
- Rigal, Eugène: Victor Hugo, poète épique:
Paris, Boivin et cie., 1900.
- Robertson, Mysie, E.J. L'épithète dans les oeuvres lyriques
de Victor Hugo:
Paris, H. Champion, 1927.
- Saurat, Denis: Tendances:
Paris, Editions du monde moderne, 1928.
- Souday, Paul: Paul Valéry:
Paris, S. Kra, 1927.
- Symons, Arthur: Symbolist movement in literature:
New York, E.P. Dutton and Co., 1919.
- Valéry, Paul: Eupalinos, précédé de l'Ame et la danse.
Paris, Librairie Gallimard, 1924.
- Variété:
Paris, Librairie Gallimard, 1924.
- Charmes:
Paris, Librairie Gallimard, 1926.
- Discours de réception à l'Académie
française:
Paris, Nouvelle revue française, 1927.

- Valéry, Paul (suite) Monsieur Teste:
Paris, Librairie Gallimard, 1930.
- Poésies:
Paris, Librairie Gallimard, 1930.
- Vittoz, René: Essai sur les conditions de la poésie pure:
Paris, Jean Budry et cie., 1929.
- Wilson, Edmund: Axel's Castle:
New York, London, G. Scribner's Sons,
1924.
- Yeats, William B. Ideas of good and evil: The symbolism of poetry:
London, Macmillan and Co., 1924.

PÉRIODIQUES CONSULTÉES.

- Alain: Commentaire de "Sémiramis":
Nouvelle Revue Française: 34: 56-64:
'30.
- Allard, Roger: Album de vers anciens (1890-1900) :
Nouvelle Revue Française: 16: 618-19:
'21.
- Le serpent: poème de Paul Valéry:
Nouvelle Revue Française: 18: 596-98:
'22.
- Barfield, O. Metaphor:
New Statesman: 26: 708-10: Mr'26.
- Earp, T.W. M.Valéry and painting:
New Statesman: 27: 489: Ag:14'26.
- Fabre, Lucien: Au sujet du "Valéry" d'Albert Thi-
baudet:
Nouvelle Revue Française: 21: 662-76:
'23.
- Hughes, R. Mallarmé, a study in esoteric symbo-
lism:
19 Century: 116: 114-28: J1'34.
- Jaloux, Edmond: Paul Valéry à l'Académie Française:
Revue de Paris: IV: 433-44: '27.
- Lavaud, Guy: Les nouveaux académiciens: Paul Va-
léry:
Revue Bleue: 63: 794-98: D 19'25.
- Lefèvre, Frédéric: Paul Valéry:
Le Correspondant: 301: 37-61: O'25.
- Mabillesau, L. Le sens de la vue chez Victor Hugo:
Revue des deux-mondes: 834-59: O15:
1890.
- Moulet, E. Paul Valéry:
Mercure de France 196: 513-51: Je:
15'27.

Stoll, Elmer:

Literature and life again:
P.M.L.A. xlvii: 283-302: Mr '32.

Thibaudet, Albert:

La poésie de Paul Valéry:
Revue de Paris: III: 811-42: '23.

La Révolution des Cinq:
Revue de Paris: III: 772-806: '34.

Valéry, Paul:

Hommage à Proust:
Nouvelle Revue Française: 20: 117-22:
'23.

Au hasard et au crayon:
(extrait de Rhumbs)
Nouvelle Revue Française: 26: 513-25:
'26.

Littérature:
Nouvelle Revue Française: 26: 671-76:
'26.

Les deux vertus d'un livre:
L'illustration: 85 pt.2: 224-5: S 10
'27.

Difficulté de définir la simulation:
(extrait d'Analecta)
Nouvelle Revue Française: 28: 612-21:
'27.

Petite lettre sur les mythes:
Nouvelle Revue Française: 32: 5-13:
'29.

L'esprit s'arrache aux corps:
(extrait d'Analecta)
Nouvelle Revue Française: 32: 196-201:
'29.

Préface à un commentaire:
Nouvelle Revue Française: 34: 216-21:
'30.

Aphorismes:
Nouvelle Revue Française: 35: 289-306:
'30.

Regards sur la mer:
Nouvelle Revue Française: 34: 710-12:
'30.

- Valéry, Paul (suite): Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé:
 (préface aux Poésies de Mallarmé)
 Nouvelle Revue Française: 38: 824-43:
 '30.
- Discours en l'honneur de Goethe:
 (prononcé le 30 avril 1932 en Sorbonne
 à l'occasion de la commémoration du
 centenaire de Goethe)
 Nouvelle Revue Française: 38: 945-72:
 '32.
- Au sujet du "Cimetière marin".
 Nouvelle Revue Française: 40: 399-411:
 '33.
- Chez Degas:
 Nouvelle Revue Française: 42: 46-53:
 '34.
- Sémiramis -- mélodrame:
 Nouvelle Revue Française: 42: 905-19:
 '34.
- Questions de poésie:
 (préface à l'anthologie des poètes de
 la Nouvelle Revue Française)
 Nouvelle Revue Française: 44: 53-70:
 '35.
- Wahl, Jean: Sur la pensée de Paul Valéry:
 Nouvelle Revue Française: 41: 499-63:
 '33.

TABLe DES MATIÈRES.

	Page
Chapitre I	Développement de la métaphore..... 1
Chapitre II	Les idées de Valéry sur le rôle de la métaphore..... 11
Chapitre III	La métaphore algébrique..... 19
Chapitre IV -	La métaphore géométrique..... 34
Chapitre V	La métaphore conventionnelle..... 44
Chapitre VI	Les formes de la métaphore..... 60
Chapitre VII	Le rôle de la métaphore dans les poèmes..... 76
Bibliographie	 86