

TINA MAMATSACHVILI  
Université d'État « Ilia Chavchavadzé », Tbilissi

***La notion de couleur comme un élément rationnel mortuaire  
dans La jeune Parque de Paul Valéry***

**Mots clés :** Paul Valéry, *La jeune Parque*, « l'identité de couleur », Wittgenstein ; guerre, peur, puissance/impuissance, défi irrationnel

**Résumé :**

Depuis toujours conçue de deux manières – dans son aspect purement matériel, pigmentaire et dans son immatérialité impliquant une simple luminosité –, la couleur apparaît comme une notion ambivalente relevant d'une indétermination du concept « d'identité de couleur ». La conceptualisation subjectivée de la couleur vacille donc entre le rationnel et l'irrationnel. Dans *La jeune Parque* de Paul Valéry la couleur a une importance cruciale, car l'explicitation rationnelle du récit résulte de l'exposition des faits irrationnels dans le poème.

La couleur a depuis toujours été conçue de deux manières : dans son aspect purement matériel ou pigmentaire, et dans son immatérialité impliquant une simple luminosité. Dans la relation oppositionnelle entre le rationnel et l'irrationnel la couleur apparaît comme une notion ambivalente relevant d'une indétermination du concept « d'identité de couleur »<sup>1</sup>. Cette incapacité de déterminer ce que signifie « identité de couleur » fait apparaître cette dernière dans la conceptualisation subjectivée qui vacille entre le rationnel et l'irrationnel. De cette perspective, *La jeune Parque* de Paul Valéry nous intéresse dans la mesure où le concept de couleur apparaît crucial dans le développement narratif où l'explicitation/dénouement rationnel du récit résulte de l'exposition des faits irrationnels dans le poème.

Tout d'abord il faudrait noter que l'histoire de *La jeune Parque* commence par l'ouïe : le protagoniste entend quelqu'un pleurer, plutôt une voix en train de pleurer. Ce qui attire encore davantage l'attention, c'est que dès le début on a l'impression que l'auteur introduit deux personnages, et les deux sont en train de pleurer. Cette introduction des personnages n'est pourtant pas un fait réel, car on ne les voit pas, on les *entend*. Sans doute à cause de la nuit – un élément rationnel – où il est impossible de discerner. La notion de la nuit s'introduit avec cette présence de l'ouïe d'une part, alors que d'autre part, avec les mots comme « à cette heure » – l'affirmation qui se fait déjà à l'introduction du poème et qui se renforce plus loin par le terme « noir » et l'emploi de la « couche » :

[ . . . ] je suis seule avec vous, tremblante, ayant quitté  
Ma couche [ . . . ]<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Le terme est emprunté à Ludwig Wittgenstein, *Remarques sur les couleurs*, Trans-Europ-Repress et Gérard Granel, 1984, p. 16.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, « La jeune Parque », tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 96.

Quoique la troisième strophe nous paraisse un peu ambiguë – ne s’agit-il pas du dédoublement du personnage ? C’est elle qui parle à elle-même. C’est elle-même qui entend ses propres pleurs, ses propres « plaintes ».

À la page suivante le monologue se coupe par une constatation de fait : « J’y suivais un serpent qui venait de me mordre ».<sup>3</sup> Ainsi, à partir de ce moment, le récit prend une direction rationnelle et on peut établir une relation narrative : le protagoniste s’éveille en pleine nuit par une douleur atroce [= morsure de serpent] et suit sa propre voix [= les pleurs] dans les ténèbres. Brusquement, les « plaintes », les lamentations changent de ton. Le personnage semble lancer un défi :

Vas, je n’ai plus besoin de ta race naïve,  
Cher Serpent !<sup>4</sup>

L’attitude de peur, si on peut le dire, ou plutôt le sentiment de désarroi et de crainte, se modifie en un ton d’attaque – elle repousse le serpent de toutes ses forces, elle cesse de pleurer, cesse, sans doute, à un moment donné d’errer à tâtons [= insinuation de peur, abstraction totale de soi et de l’environnement] dans la nuit ; on a l’impression que désormais elle réalise ce qui vient d’arriver et simultanément elle devient consciente de ce qu’elle doit faire. « Moi, je veille » – déclare-t-elle.

On vient de constater que le récit est construit autour d’une triple négation de la réalité : introduction totalement irréaliste des faits dans un environnement qui est loin d’être rationnel et finalement, l’absence de raisonnement dans le déplacement inconscient du protagoniste qui avance « à tâtons ».

Au moment, où la morsure s’introduit, on arrive au point narratif – donc, à l’histoire, au sujet qui de ce fait va avoir un développement. D’autre part, la prise de conscience de l’événement/morsure, semble reconstituer le cours rationnel des faits. Néanmoins, l’insertion de tonalité chromatique réintroduit le fil irrationnel et contribue en même temps à son dénouement raisonnable :

[ . . . ] Je sors, pâle et prodigieuse,  
Toute humide des pleurs que je n’ai point versés<sup>5</sup>.

Le rapport s’établit entre le « pâle » et les « pleurs ». Dans les œuvres médiévales les pleurs souvent entraînaient la pâleur du visage – une sorte de décoloration du personnage en opposition avec le « rouge » naturel du physique. Ici, le même rapport vient d’être suggéré, tout de même, on ne devrait sans doute pas s’arrêter là et revenir à l’affirmation qui se pose bien nettement : les pleurs ne sont pas versés, néanmoins, elle est pâle par l’effet de l’humidité causé par les pleurs. Une ambiguïté du sens ? L’explication paraît se faire de deux manières : premièrement, on avait remarqué que le protagoniste entend les pleurs de quelqu’un, alors que ce quelqu’un n’est autre qu’elle-même. Donc, elle se voit comme une autre, et cette autre a versé des pleurs – c’est la raison, pour laquelle elle affirme d’une part comme cause de pâleur – les pleurs, et d’autre part, elle nie le fait de pleurer, mais elle ne nie pas la cause de ce fait – la pâleur. Donc, la

---

<sup>3</sup> *Idem.*, p. 97.

<sup>4</sup> *Idem.*, p. 97.

<sup>5</sup> *Idem.*, p. 98.

protagoniste *est consciente* quelque part que c'est bien d'elle qu'il s'agit « au moment de pleurer », alors que d'autre part, elle se laisse une *possibilité*, que ça pourrait éventuellement être une *autre*. Revenons au développement de l'histoire : la protagoniste entend des pleurs, des lamentations, il s'agit sans doute d'elle-même, alors qu'à un moment donné elle se reprend, se redresse et arrive même à lancer un défi à celui qui est l'incarnation même du mal. Elle n'est plus endormie, ni désespérée, elle arrive à réaliser ce qui vient de se passer et à partir de ce moment-là, elle guette, elle « veille ». Le mot même indique l'opposition entre *sommeil* et *veille*. Donc, on pourrait également croire qu'à partir du *changement* radical qui s'est produit en elle, elle se voit coupée de son propre moi qui était peureuse ; donc, elle peut aussi nier le fait d'avoir pleuré (elle ne pleure *plus*, elle surveille), alors qu'en même temps elle sait qu'elle a pleuré, qu'elle a été désespérée.

L'introduction de la notion chromatique – la pâleur, contribue à l'explicitation rationnelle de l'acte de pleurer et entraîne la négation de cet acte a priori irrationnel par le biais de prise de conscience de cet acte. La pâleur apparaît donc comme le résultat réel de l'acte irrationnel nié : l'*humidité* des pleures chasse la *rougeur* – donc, la *vitalité* physique – en la transformant en pâleur.

Une identique comparaison pâle/rouge apparaît quelques lignes plus loin :  
Souvenir, Ô bûcher, dont le vent d'or m'affronte,  
Souffle au masque la pourpre imprégnant le refus  
D'être en moi-même en flamme une autre que je fus . . .<sup>6</sup>

Il paraît que l'introduction du mot « souvenir » côtoie effectivement « autre » suivi de « que je fus » – du verbe « être » employé au temps achevé (=passé simple). Le « refus » entre en scène. On devine déjà le pressentiment d'auparavant : la protagoniste fait une nette distinction entre le « moi » du *passé* [le temps *achevé*] et le « moi » du *présent*, alors qu'on arrive vaguement à expliquer est-ce que le « refus » se rapporte à son passé qu'elle voudrait nier, ou bien à ce présent incrusté ? Pour répondre à la question, on lit les vers suivants :

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 !  
Viens consumer sur moi ce don décoloré<sup>7</sup>.

Il est évident que c'est l'auparavant qu'elle regrette et qu'elle voudrait faire revenir ce temps adoré (le mot également employé au temps achevé qui une fois de plus insiste sur l'irréversible ; cause – la *morsure*).

Revenons au schéma chromatique – le *pourpre*, se plaçant du côté du passé fait opposition avec le terme « masque » qui se lie à la pâleur et les deux termes glissent vers le présent qui lui inflige la souffrance. Ici encore, le sang, couleur de pourpre est appelé pour *revitaliser* la pâleur, lui insuffler la vie et faire *revivre* le masque figé. Il est intéressant de voir à quel point le terme « pâle » est poussé à

---

<sup>6</sup> *Idem.*, p. 101.

<sup>7</sup> *Idem.*, p. 101 - 102.

l'extrême avec l'emploi du « masque » – on pense d'une part à un élément extérieur, donc en quelque sens *temporel* (un masque se lave ou se change après un certain temps) et d'autre part, à l'*irréversibilité* du passé à cause des « futur simple » bien nets. La relation ambivalente – *pâleur/masque* introduit la notion de la « pâleur passagère » qui va sûrement, et logiquement, être *remplacée* par la *rougeur*, comme si la couleur pâle n'était qu'une *enveloppe* externe, acte de *passage* d'une couleur à l'autre, en quelque façon un acte *renouvelable*.

Le même thème réapparaît aussitôt pour renforcer, sans doute, la notion de l'affaiblissement des forces, causé par l'événement antérieur autour duquel se construit tout le récit :

Trouveras-tu jamais plus transparente mort  
Ni de pente plus pure où je rampe à ma perte  
Que sur ce long regard de victime entr'ouverte,  
Pâle, qui se résigne et saigne sans regret ?  
Que lui fait tout le sang qui n'est plus son secret ?  
Dans quelle blanche paix cette pourpre la laisse,  
A l'extrême de l'être, et belle de faiblesse !<sup>8</sup>

Le thème devient de plus en plus évident – la morbide *morsure* se transforme en *événement* fatal : la protagoniste est vouée à la *mort*. Les pleurs et les plaintes inconsciemment versées acquièrent une nuance de *prédication* d'un malheur ultérieur. On approche du thème de la mort. La « victime entr'ouverte » saigne et la *perte* de sang la rend de plus en plus pâle – plus le personnage approche la mort – sa décoloration du visage qui ne se traduisait avant que par ce terme « pâle », plus il s'*altère* jusqu'au *blanc*.

Le *pourpre*, donc le sang écoulé, épuise progressivement l'être et la couleur *blanche* – l'*extrême*/l'*anti*-couleur de toute couleur, y compris du *pâle* qui vire vers le *jaune* (donc qui implique une nuance de *couleur*), – vient de traduire l'état désespéré. Le rapport synonymique s'établit entre le pâle et d'autres couleurs qu'il interfère où le *blanc* intervient pour se mettre du côté du *pâle* et renforcer encore davantage l'opposition avec le *pourpre* [le sang, le rouge] dont il incarne en quelque façon le rapport totalement autonymique : le rouge traduisant la présence de couleur, alors que le blanc est *absence* de toute couleur. Comme le pâle est souvent pris afin de démontrer l'effet de décoloration, le blanc intervient pour *définitivement* s'installer à côté du pâle et lui conférer, une fois pour toute, le droit d'antonymie avec le rouge. Goethe écrivait dans son *Traité des couleurs* :

Tout ce qui vit tend vers la couleur, vers ce qui particularise, spécifie, vers l'effet, vers l'opacité, jusque dans ses fibres les plus infimes. Tout ce qui est dévitalisé tend vers le blanc, vers l'abstraction, vers le général, vers la transfiguration, vers la transparence<sup>9</sup>.

Ce rapport *rouge/pâle*, *rouge/blanc* se manifeste plusieurs fois dans *La jeune Parque* :

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>9</sup> Goethe, *Traité des couleurs*, Introduction par Rudolf Steiner, Titre original : *Zur Farbenlehre*, Paris, Triades-Éditions, 1973, p. 215.

Criaient de tout mon corps la pierre et la pâleur. . .  
 La terre ne m'est plus qu'un bandeau de couleur  
 Qui coule et se refuse au front blanc de vertige. . .<sup>10</sup>

Une réminiscence s'impose d'emblée entre le terme « pierre » [surtout lorsqu'il est placé à côté du pâle], et le terme « masque », employé plus haut. La *pierre* suggère l'*effigie*, le *non-mouvement*, aussi le temps *coagulé*. Le *masque* renvoie à l'*effigie* également, mais *provisoire*. On aurait dit que le masque pouvait *s'enlever*, alors que maintenant, avec l'introduction du terme « pierre », on sait que cette pâleur n'est pas passagère, et qu'elle *perdurera*. Les tonalités chromatiques contribuent, une fois de plus, à la transformation rationnelle – à la prise de conscience que l'événement produit entraînera la *mort* [= figé en pierre], [=blancheur/pâleur].

D'autre part, on observe le deuxième emploi du terme « blanc » traduisant la pâleur du visage, du front, mais ce qui paraît le plus frappant, c'est également l'emploi du mot « couleur » comme on vient de l'expliquer, dans le sens d'antithèse de pâleur, soit blancheur. La *terre*, un élément vivant, qu'on pourrait supposer ici synonymique du rouge, s'oppose à la blancheur du front de la victime qui est en train de mourir. Tous les éléments caractéristiques dotant la pâleur du sens de la *mort*, rupture avec la vie, semblent réunis dans ces quelques vers.

Outre sept emplois du terme pâle, le poème fait mention de sept différentes nuances de couleurs dont l'or, le noir, le pâle, l'azur, le blanc, l'iris et le rouge. Les noms de couleurs nommés par Valéry sont le *blanc*, le *rouge* et le *noir* – les trois couleurs de base à l'époque de l'Antiquité et du Moyen Âge. Parmi les termes mentionnés, l'« azur » s'apparente au bleu, l'« iris » – au violet, tandis que l'« or » et le « pâle » traduisent les diverses variétés de la couleur *jaune*, y compris la tonalité de la couleur, sa brillance ou sa saturité : l'or impliquant un jaune brillant et le *pâle* – un *jaune terne*. On vient de distinguer les sept mentions du terme pâle auxquelles on va ajouter neuf emplois de l'or (soit dorer), trois emplois de l'azur, six emplois du noir, un emploi de l'iris, six emplois du blanc (dont les trois termes sont plutôt celui de l'objet se présentant comme couleur : la neige, le lys, les diamants) et treize emplois des termes apparentés au rouge (dont deux mentions de pourpre, deux mentions de sang, quatre mentions de rose, une mention de vermeille, une mention d'émeraude, trois mentions de rouge lui-même).

Le poème, comme on vient de le constater, se construit autour de la jeune Parque qui est vue vers la fin entièrement *pâle*. Les différentes nuances de *rouge* s'y présentent pour dévoiler davantage le *changement* réel produit par la *morsure* et amenant ainsi la *décoloration* du teint. Le rouge naturel se mue en pâleur et finalement on ne voit que cette teinte autour de laquelle viennent se poser d'autres couleurs. Plus l'irrationnel s'efface, plus la pâleur progresse et annonce la perte. On peut également constater que cette progression de la pâleur se fait corrélativement avec l'apparition du terme « doré » ou « or ».

<sup>10</sup> Paul Valéry, *Œuvres*, « La jeune Parque », tome I, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 102.

De toutes les couleurs qui enveloppent la femme, l'*or* se détache des ténèbres à travers lesquelles elle se déplace à tâtons. La première mention de « l'*or* » est liée à l'*éclairage* – « l'*or* des lampes »<sup>11</sup>. Presque le même sens de *luminosité* s'impose lors de son deuxième emploi :

Je me voyais me voir, sinueuse, et dorais  
De regards en regards, mes profondes forêts<sup>12</sup>.

Différemment à la première mention où « l'*or* » se rattache à une lumière extérieure, dans ces vers, « l'*or* » vient d'avoir une notion plutôt métaphorique, quoique toujours associé à la lumière, où c'est le regard de la protagoniste qui illumine les profondeurs de son âme. Cela dit, le regard devient une *source* d'*éclairage*, il devient la *genèse* de la *clarté*. Le *regard* se transforme en *or*, en lumière afin de permettre de mieux *voir*, de *discerner* – prendre *conscience*. Une fois de plus, l'intervention de rationnel est liée à l'élément chromatique qui de sa part est un élément mortuaire. L'*or* des lampes, donc source d'*éclairage* qui ne sert qu'à *voir* (et la mention de « lampes » présuppose logiquement la nuit) rejoint la même notion de luminosité d'un regard qui perce pour effectivement mieux percevoir.

Le troisième vers qui se réfère également à « l'*or* » vient de solidifier la conception de l'*or* – *lumière* :

Quel éclat sur mes cils aveuglément dorée,  
Ô Paupières qu'opprime une nuit de trésor,  
Je priais à tâtons dans vos ténèbres d'*or* !<sup>13</sup>

« L'*éclat* » de la lumière, suggérant sans doute le jour naissant, est tellement *aveuglant*, que la nuit elle-même se voit *dorée*. Ce n'est plus la lumière du jour pénétrant les ténèbres imperceptiblement, mais les ténèbres *transformées* en lumière dorée. Et on ne pense plus au tableau de Rembrandt, où l'*or* (la lumière) surgit du noir, mais au noir doré sans qu'il n'y ait plus de place pour le noir lui-même.

Je pense, sur le bord doré de l'univers,  
À ce goût de périr qui prend Pythonisse  
En qui mugit l'espoir que le monde finisse<sup>14</sup>.

« Le bord doré de l'univers » peut faire penser à l'*horizon* où le soleil levant, se tenant toujours sur le *rebord* du ciel et de la terre, embrase comme le ciel, aussi la terre et l'univers tout entier s'y voit *luire*. « Bord », « périr », « monde finisse » : chaque mot pris dans les trois lignes distinctes de ces vers renferme en soi une part identique de la même idée, celle de la *mort*. Le « bord » ou le rebord, la *bordure*, la *limite* ou l'*extrémité* – ils comportent tous le même sens, comprennent le même

<sup>11</sup> « . . . Ou si le mal me suit d'un songe refermé,  
Quand (au velours du souffle envolé l'*or* des lampes)

J'ai de mes bras épais environné mes tempes [. . .] ». p. 97.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 101.

sentiment de *périr*. Le bord de l'univers – la limite, la fin de l'univers. Le sens des trois mots des lignes divergentes se referme. La valeur en reste analogue.

Souviens-toi de toi-même, et retire à l'instinct  
Ce fil (ton doigt doré le dispute au matin),  
Ce fil dont la finesse aveuglément suivie  
Jusque sur cette rive a ramené ta vie. . .<sup>15</sup>.

Le « fil » suivi, c'est sans doute le chemin fait par la jeune femme depuis son réveil à travers les ténèbres. Le « fil d'instinct » n'est autre que ce parcours à tâtons (c'est la raison pour laquelle le mot « aveuglément » vient s'y fixer), un avancement irrationnel sans but précis sinon celui de fuir. Le « doigt doré », le doigt illuminé par la lueur du matin se présente comme un indice ultérieur de la perte qui va s'en suivre irrémédiablement, c'est pour cette cause que l'instinct de la *survie* lutte [= « ton doigt doré le dispute au matin »] de toutes ses forces *contre* une moindre dorure, *contre* une moindre clarté qui n'amènera que la *mort*. Plus la dorure persiste et se fortifie, plus le moment de la perte approche à pas lents, mais décidés. Le *doré* se fait analogue à une *fin* [= « que le monde finisse »/« le bord doré de l'univers »] et se rapproche à l'instant de l'agonie.

« Souvenir, ô bûcher, le vent d'or m'affronte [. . .] »<sup>16</sup>. L'or – la lumière, l'illumination, l'éclat – englobant la terre et le ciel, l'univers en soi, ne s'arrête pas à cette simple transformation en Tout, mais apparaît *violent*. Il n'est plus une plénitude à laquelle on n'échappe pas, mais une force *agressive, assaillante* [= « le vent d'or m'affronte »] qui suggère implicitement le terme « guerre ».

Chaque mention de doré ou de l'or s'apparente à la *lumière*, à la naissance du jour, au *soleil* levant. Chaque fois elle vient de l'*extérieur*, elle est partout *autour* et se pose sur le corps pâle de la femme. Arrivée aux confins de l'univers, à ses rebords, elle ne peut plus échapper à la dorure qui semble enceindre l'univers entier.

Cet « or » de l'extérieur n'est pas enfermé ou refermé sur soi. Tout d'abord il se fixe sur la femme, se *reflète* sur elle [= les cils dorés, le doigt doré]. C'est une lumière qui est en *dehors* d'elle, mais qui va *vers* elle. Le simple « aller vers » se transforme en « affronter », en « assiéger » [=le vent d'or].

Lorsque Valéry se met à écrire le poème, ce sont les années de guerre. C'est en 1913 qu'il commence à le concevoir et cela lui prendra plusieurs années. Le poème sera achevé en 1917 qu'il jugera « un des plus obscurs de la langue française »<sup>17</sup>.

En 1916 Valéry écrit à André Breton : « Je fais des vers, devoir et artifice, jeu depuis longtemps oublié. Pourquoi ? Il y a des raisons. Ne fût-ce que l'état de guerre, trop excitant pour admettre, à côté, des analyses et des rigueurs suivies (d'autres motifs aussi !) »<sup>18</sup>.

On sait que Paul Valéry avait depuis longtemps abandonné l'idée d'écrire des poèmes et que c'est à la demande de *La Nouvelle Revue française* de recueillir ses

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>17</sup> « Naissance de « La Jeune Parque », *Ibid.*, p. 1623.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1623.

anciens poèmes, et qu'en les relisant, l'idée lui est venue de faire « une dernière pièce, une sorte d'adieu à ces jeux de l'adolescence. . .

Ce fut l'origine de *La Jeune Parque* »<sup>19</sup>.

Ainsi, l'une des raisons, pour laquelle Valéry entame cet « exercice »<sup>20</sup> dur est lié au fait qu'ayant trouvé ses vers d'autrefois « infiniment peu complaisants », il a voulu y revenir et composer, une dernière fois, des vers. Mais cette *raison* ne s'est pas avérée suffisante pour terminer le travail entamé et il a fallu que la *guerre* vienne pour qu'il adjoigne un autre motif ou redonner une autre justification à sa conception.

La guerre vint. Je perdis ma liberté intérieure. Spéculer me parut honteux, ou me devint impossible. Et je voyais bien que toutes mes réflexions sur les événements étaient vaines ou sottes. L'angoisse, les prévisions inutiles, le sentiment de l'impuissance me dévoraient sans fruit. C'est alors que l'idée en moi naquit de me contraindre, à mes heures de loisirs, à une tâche illimitée, soumise à d'étroites conditions formelles. Je m'imposai de faire des vers, de ceux qui sont chargés de chaînes. Je poursuivis un long poème<sup>21</sup>.

En lisant les diverses notes de Paul Valéry sur *La Jeune Parque*, la partie « obscure » du poème s'éclaircit au fur et à mesure et nous renforce sur notre pressentiment : le mot *guerre* s'est glissé involontairement par une simple superposition d'une part des mots dispersés dans le poème, et d'autre part, des impressions suggérées par ces derniers. On vient de souligner la *vanité* de la *lutte* qui se lit à travers les vers du poème et le même mot se présente dans les notes de Paul Valéry dans la réflexion qu'il se faisait face à la guerre [« Et je voyais bien que toutes mes réflexions sur les événements étaient *vaines* ou *sottes* »]. Cette *vanité* dans le poème vient du fait que la *morsure* a déjà eu lieu, donc toute lutte devient absurde. La guerre qui vient d'*être commencée* s'oppose au poète qui n'y peut *rien* faire, ne peut plus l'*empêcher*. La morsure faite, la guerre entamée – les deux *événements* semblent être accomplis dans le temps, dans le passé et de ce fait, ils deviennent un fait accompli *irréversible*, impossible de revenir en arrière, ainsi – inutile de les empêcher de se produire puisqu'ils se sont déjà produits.

Ce poème (qui fut appelé la Jeune Parque) présente toutes les apparences des poèmes qu'on aurait pu écrire en 1868 comme en 1890. « Tout se passe » comme si la guerre de 1914-1918, pendant laquelle il a été fait, n'avait pas existé.

Et moi, pourtant, qui l'ai fait, je sais bien que je l'ai fait *sub signo Martis*. Je ne me l'explique à moi-même, je ne puis concevoir que je l'ai fait qu'en fonction de la guerre.<sup>22</sup>

La figure pâle de la jeune Parque se détache des ténèbres « toute humide des pleures » qu'elle n'a « point versés ». Une contradiction – car elle les a versés, puisque son visage en est devenu *humide*. Le sujet du poème ne se réfère pas à la

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 1621.

<sup>20</sup> « . . . Toute mon apologie – et tout le secret du poème – sont clairement dans la petite dédicace à Gide : ceci, disait-elle, est l'œuvre d'un monsieur qui depuis 22 ans n'a pas fait de vers, et qui s'est proposé un exercice ». Lettre à Albert Mockel, 1917. *Ibid.*, p. 1629.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1637.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 1637.



guerre, il est fait, comme si la guerre « n'avait pas existé ». Pourtant, il ne sous-entend que la guerre, puisque c'est la guerre qui l'a dicté.

En parlant des *causes* qui ont suggéré la composition du poème, Valéry mentionne la *guerre* comme l'une des causes. Ceci est peut-être vrai, mais l'irruption de la guerre en a fait, de manière irrationnelle au début, le seul fondement, le seul principe ce qui est souligné un peu plus tardivement – « je l'ai fait *qu'en* fonction de la guerre ». Cette transformation ou l'accaparement complet de la cause évoque le poème en soi où le « jour *ennemi* » ne se fait voir d'abord que par une simple *lueur* sur une épaule ou un doigt, alors qu'à la fin il s'empare de *tout* l'horizon et l'univers même se métamorphose en *lumière dorée* anticipant ainsi l'imminence de la mort. Evidemment, lorsqu'on parle de cette comparaison, il ne s'agit pas d'apparenter le sujet du poème et la cause de la conception, car elles sont deux choses d'emblée distinctes, mais de rapprocher la forme – la mort qui ne se voyait que par l'interstice et finalement s'empare de tout l'univers, et l'état de guerre qui ne se présentait comme l'une des raisons, et finalement s'approprie toutes les raisons.

Ces raisonnements nous mènent à se poser la question : s'agit-il d'une autobiographie ?

« Qui saura me lire lira une autobiographie, dans la forme. Le fond importe peu. La vraie pensée n'est pas adaptable au vers »<sup>23</sup>. C'est sans doute le poème le plus expliqué, le plus commenté par Paul Valéry. Peut-être à cause de « l'obscurité »<sup>24</sup> qu'on lui reprochait, mais sans doute c'est surtout lié au fait qu'il s'agit d'un poème autobiographique, conçu entièrement dans la réflexion sur soi *au moment* même de la guerre.

« Je puis dire, que le véritable bénéfice tiré par moi de cette *Parque*, réside dans des observations sur moi-même prises pendant le travail »<sup>25</sup>. Il peut y avoir de l'autobiographie sans qu'il n'y ait de sujet autobiographique. Il est vrai que le fond importe peu. C'est à travers les mots (et non à travers la matière, la fable) et la disposition de ces *mots*, le *rythme*, la *cadence*, qu'on devine le sens, ou même ce qui est à travers ce sens.

Je l'ai fait dans l'anxiété, et à demi contre elle [la guerre]. J'avais fini par me suggérer que j'accomplissais un devoir, que je rendais un culte à quelque chose en perdition. Je m'assimilais à ces moines du premier moyen âge qui écoutaient le monde civilisé autour de leur cloître crouler, qui ne croyaient plus qu'en la fin du monde ; et toutefois, qui écrivaient difficilement, en hexamètres durs et ténébreux, d'immenses poèmes pour personne. Je confesse que le français me semblait une langue mourante, et que je m'étudiais à le considérer *sub specie aeternitatis*.<sup>26</sup>

Effectivement, ce qui est intéressant, c'est que ce ne soit pas le sujet du poème qui porte une nuance autobiographique, mais justement sa forme, la conception ou l'état de conception : ce qui est autobiographique, c'est l'auteur au moment de

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 1631-1632.

<sup>24</sup> Au sujet de l'obscurité du poème et l'explication qu'en donne Paul Valéry, voir p. 1630, 1621-1622.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 1630.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1637-1638.

l'écriture, parce que ce n'est pas à la jeune Parque qu'il s'assimile (donc au sujet même de son œuvre), mais à un moine en train d'écrire avant la fin du monde. « Au milieu de mes bras, je me suis faite une autre »<sup>27</sup> – au milieu des papiers étalés sur la table, l'auteur s'est imaginé un autre. Les mots « crouler », « fin du monde », des poèmes « pour personne » renvoient à ce « bord » de l'univers auquel la jeune protagoniste est arrivée, au « précipice » qui attend la fin de la nuit pour l'ensevelir (« Non loin, parmi ces pas, rêve mon précipice »<sup>28</sup>). À propos du poème Valéry déclare qu'il l'a fait « dans l'anxiété » et « à demi contre elle (la guerre) ». Le poème en soi dévoile le même jeu de puissance/impuissance qui alternent tout au long de l'œuvre. La jeune femme qui se réveille en plein milieu de la nuit, fuit, sans être consciente de ce qu'elle fait, ses idées s'emmêlent, elle est toujours à l'état de rêve-éveil. Le parallèle s'établit entre la cause rationnelle [la guerre] et le déficit irrationnelle à cette cause [conception du poème]. La peur face à la guerre, et face à cette peur, face à sa propre impuissance – conduit à l'impuissance d'agir, de produire, de faire. La protagoniste accomplit un identique acte irrationnel – commence à fuir, tout en étant consciente de l'inutilité de fuir.

Songez que le sujet véritable du poème est la peinture d'une suite de substitutions psychologiques, et en somme le changement d'une conscience pendant la durée d'une nuit.<sup>29</sup>

Pourtant, l'essentiel ne se restreint pas à l'inutilité de l'acte, mais consiste dans la prise de conscience de l'événement. Le défi irrationnel peut se transformer en un événement rationnel notamment par le biais d'action, aussi irraisonnable qu'elle puisse paraître. Un avancement irrationnel [à tâtons] du début du poème se modifie par un avancement conscient par la suite, même si l'irréversibilité subsiste toujours et le résultat n'en change pas. Les couleurs fonctionnent corrélativement avec la transformation des événements et forment un support rationnel pour orienter le développement narratif.

<sup>27</sup> « La Jeune Parque », *Ibid.*, p. 109.

<sup>28</sup> « La Jeune Parque », *Ibid.*, p. 105.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 1622.