

**LE POÉTIQUE ET LE POLITIQUE :
ULTIMA VERBA DE PAUL VALÉRY**

**THE POETIC AND THE POLITIC :
PAUL VALÉRY'S ULTIMA VERBA**

**O POÉTICO E O POLÍTICO :
ULTIMA VERBA DE PAUL VALÉRY**

Fábio Roberto LUCAS¹

Résumé

L'article propose une analyse du texte « Ultima Verba », écrit par Paul Valéry et paru dans un hebdomadaire gaullist immédiatement après la capitulation allemande. Il s'agit de la singulière contribution de l'écrivain à l'édition du journal qui alors annonçait la fin du conflit armé en Europe. Son énonciation poétique extrêmement complexe institue et prononce (ceux qui [ne] devaient [pas] être) les derniers mots du vainqueur de la guerre, en établissant ainsi une étrange célébration révélatrice de la proximité entre le poète et le souverain au sommet où le rituel de re-fondation du monde commun est alors mis en scène. Cette proximité entre l'écrivain et le vainqueur met en question la pertinence même de l'acte d'écrire par rapport au quotidien automatisé de la vie moderne et aux questions politiques issues des conflits militaires des années 1930 et 1940 : devant la guerre alors déclenchée, qu'est-ce qu'exercer l'écriture poétique ? Comment cette réunion entre le poète et le vainqueur au pinacle des ultima verba de la deuxième guerre mondiale est-elle possible ? Ce sont les questions qui nous ont engagé dans la composition de l'article.

Mots-clé : Paul Valéry, le poétique et le politique, souveraineté poétique

Abstract

The article analyzes "Ultima Verba", a text written by Paul Valéry and published in a gaullist weekly immediately after the German surrender. It's the writer's singular contribution to the newspaper's edition that announced the end of the armed conflict in Europe. It's extremely complex poetic enunciation institutes and pronounces (those that should [not] be) the last words of the war's winner. Consequently, it establishes a strange celebration that reveals the proximity between the poet and the sovereign in the summit where the ritual of the shared world's re-foundation is staged. This proximity between the writer and the winner brings into question the act of writing's pertinence in the midst of the automated

¹ fabio.lucas@usp.br, Université de São Paulo (USP) et boursier du Conseil National de Développement Scientifique et Technologique (CNPq), Brésil.

modern daily life and the political issues arising from the 1930 and 1940's military struggles: in the face of the war then launched everywhere, what's the meaning of the poetic writing's practice? How is this reunion between the poet and the winner in the pinnacle of the Second World War's ultima verba possible? These were the questions that engaged us in the composition of the present article.

Keywords: Paul Valéry – poetics and politics – poetic sovereignty

Resumo

O artigo propõe uma análise do texto “Ultima Verba”, escrito por Paul Valéry e publicado em um hebdomadário gaullista imediatamente após a capitulação alemã. Trata-se assim da contribuição singular do escritor para a edição do jornal que então anunciava o fim do conflito armado na Europa. Sua enunciação poética extremamente complexa institui e pronuncia (aquelas que [não] deveriam ser) as últimas palavras do vencedor da guerra, estabelecendo assim uma estranha celebração reveladora da proximidade entre o poeta e o soberano no pináculo onde o ritual de re-fundação do mundo comum é então encenado. Essa proximidade entre o escritor e o vencedor põe em questão a pertinência mesma do ato de escrever diante do cotidiano automatizado da vida moderna e das questões políticas em jogo nos conflitos militares das décadas de 1930 e 1940. Face à guerra então declarada, o que o exercício da escritura poética? Como essa reunião entre o poeta e o vencedor no cume das ultima verba da segunda Guerra mundial é possível? São essas as questões que nos engajaram na composição desse artigo.

Palavras-chave : Paul Valéry – o poético e o político – soberania poética.

Le présent article est le produit d'une recherche en cours, dont le but est réfléchir sur les affinités entre le poétique et le politique dans les derniers écrits de Paul Valéry, ceux qu'il a produits dans la première moitié des années 1940. L'article consiste en une analyse du texte « Ultima Verba », un écrit très énigmatique qui a paru dans *Carrefour* – un hebdomadaire gaullist¹ – du 12 mai 1945, c'est-à-dire, à l'apogée de la *libération française* et presque aussitôt après l'annonce de la capitulation allemande. Il s'agit donc de la singulière contribution de Valéry à l'édition du journal qui alors annonçait la fin du conflit armé en Europe. Voilà le texte complet :

ULTIMA VERBA

**ARRÊTE ! ARRÊTE-TOI ! VAINQUEUR, SUR CE
MOMENT SI HAUT DE LA VICTOIRE. PRENDS UN**

¹ L'Institut d'Histoire du Temps Présent (IHTP), lié au CNRS, atteste la filiation idéologique de la publication et la range parmi les journaux de la « Presse de la Libération », ceux qui étaient liés à la résistance française (URL : <http://www.ihtp.cnrs.fr>).

TEMPS DE SILENCE ET TE DEMANDE CE QU'IL TE FAUT PENSER SUR CE SOMMET, CE QU'IL TE FAUT PENSER QUI NE SOIT PAS SANS CONSEQUENCE.

C'EST UN VOEU, UN SERMENT, UN ACTE SANS RETOUR, UN MONUMENT DE L'ÂME, ET COMME UNE PRIERE SOLENNELLE, QUE TU DOIS, SUR LES MORTS ET SUR LES VIVANTS, PRONONCER ET INSTITUER, AFIN QUE CE MOMENT SILENCIEUX SI BEAU NE PERISSE PAS COMME UN AUTRE.

DECLARE EN TOI ET GRAVE DANS TON COEUR :

QUE LE JOUR NE LUISE JAMAIS OÙ
LE SOUVENIR DE CE JOUR DE
VICTOIRE PUISSE APPORTER UNE
AMERTUME ET UN RETOUR
FUNESTE VERS LA PRÉSENTE JOIE ;
QUE JAMAIS REVIVANT CE QUI EST
AUJOURD'HUI NE TE VIENNE À
L'ESPRIT CETTE LOURDE PAROLE :

À QUOI BON ?

D'abord, il faut faire attention à l'alignement et à la typographie du texte, entièrement écrit en majuscules et avec une centralisation légère dans la disposition du paragraphe tracé en lettres visiblement majeures. La dernière ligne apporte un effort supplémentaire de focalisation des caractères, car elle non seulement maintient la taille des signes écrits, mais exprime aussi l'interrogation finale – « à quoi bon ? » – un peu plus centralisée et en italique.

Cet arrangement visuel des caractères nous suggère deux images textuelles. Premièrement, l'aspect d'annonce de journal, voire d'affiche publicitaire, ce qui certainement était plus évident lors de sa publication dans l'hebdomadaire et qui se manifeste aussi bien dans l'effort d'attirer le regard du lecteur que dans le premier mot, un verbe à l'impératif – « Arrête-toi ! » –, à la ressemblance de « Buvez-vous ! », « Achetez-vous ! » etc., le tutoiement, un peu inhabituel dans ce contexte, n'y étant pas sans conséquence, comme nous le

verrons par la suite. Deuxièmement, l'image d'épithaphe, d'inscription tumulaire¹, évoquée aussi par l'alignement du texte, par l'impératif tutoyé – plus fréquent dans ce genre – et par le titre : « Ultima Verba », « derniers mots » en latin.

À cet égard, il faut remarquer que dans les deux livres de l'écrivain où ce texte sera publié plus tard – *Vues*² et *Regards sur le Monde Actuel*, l'édition du deuxième volume d'*Œuvres* de Valéry dans la collection Pléiade (OEII, p. 1159³) – « Ultima Verba » ne se trouve qu'à la page finale, reprisant le rôle de discours ultime, une vocation au demeurant renforcée par l'événement de la mort de l'auteur quelques semaines après la première parution de cet écrit. On serait donc non seulement devant l'annonce publique de la parole décisive adressée au vainqueur de la guerre (et qui à son tour devrait être prononcée par lui), mais aussi en face des derniers mots d'un célèbre et vénérable poète, dont le décès, on le sait, a mérité la réalisation d'une funéraille d'État (OEII, p. 71).

Cette tension entre affiche de journal et tombeau, la prise de parole dans l'espace public ou à partir d'un lieu inatteignable (la mort), retentit aussi dans d'autres textes de Valéry autour de la Libération Française. « Respirer »⁴ décrit la force de la liberté en tant que sensation, « ample, fraîche, profonde prise de souffle... puissance extraordinaire, surgie de la vie même » et exemplifiée par les femmes parisiennes qui bravent « une hideuse forêt de chevaux de frise pour en faire de simples bûches ». Or, si le texte exalte tout ce « que peut faire une immense et illustre ville qui veut respirer » (OEII, p. 1157), il ne rappelle pas moins que, en reconquérant sa liberté et...

*... par le fait même qu'il se ressaisit, l'esprit retrouve
tous ses droits et les exerce contre ce moment même qui les lui
rend. Il n'est point de douceur de vivre ou de revivre qui le doive
enchaîner. Il faut bien que se ranime en lui sa loi supérieure, qui
est de ne pas s'abandonner à l'instant, et de ne pas se livrer tout*

¹ Je remercie M. Marcos Siscar (IEL-UNICAMP/Brésil) de m'avoir rappelé cette proximité – lourde de conséquences – entre « Ultima Verba » et le genre de l'épithaphe.

² Valéry, Paul, *Vues*, La Table Ronde, Paris, 1993, p. 402.

³ OEI, OEII, CHI, CHII font référence aux volumes de l'*Œuvre* (1957) et des *Cahiers* (1974) de Valéry publiés dans la collection Pléiade (Gallimard, Paris). Les chiffres romains font référence à l'édition fac-similé des *Cahiers* publiée par le CNRS.

⁴ Texte paru dans *Le Figaro* du 2 septembre 1944 et plus tard publié dans *Vues* et *Regards sur le Monde Actuel*, toujours immédiatement avant « Ultima Verba ».

à sa joie. Il faut aussi qu'il se garde des effets de choc ou d'éblouissement que produisent sur l'intelligence les événements énormes (OEII, p. 1158).

Il s'ensuit le fameux jugement valéryen à propos des événements : ils ne sont que l'écume des choses. Si la reconquête de la liberté apporte plusieurs responsabilités, la première serait de ne pas se laisser aller dans les vagues écumeuses des événements – les écumes des choses vagues contre lesquelles l'écrivain a été toujours en garde (OEII, p. 12, 619). Le geste mis en scène dans « Ultima Verba » ne serait pas différent : il s'agit d'arrêter la fête de la victoire et d'y réfléchir.

De même, « Un rien d'événement »¹ raconte les jours environnant la libération, ses sacrifices, moments périlleux (« il y eut du canon dans l'air »), certes, mais notamment les célébrations victorieuses qui en découlent : « Tout le monde était allégé, soulevé par le même souffle, et le mot UNANIME prenait un sens positif »², s'en soucie l'écrivain. Pourtant, malgré la présence du même désir d'interrompre la festivité, comme observé dans « Ultima Verba », l'écrivain alors se recueille dans son propre travail solitaire de réflexion et rit : « Partis, me dis-je, ils sont partis... et le rire de l'homme libre se changea en médiation »³. Ainsi réaffirme-t-il un écart, une condition exceptionnelle, celle de l'homme libre, simultanément habitant du *sommet*, de l'endroit au-dessus des passions qui assujettissent les gens partout, et unique à la hauteur de la liberté que la ville, *dans son ensemble*, respire ou veut respirer.

Cependant, après la signature de la capitulation allemande, ce sujet exceptionnel trouve l'occasion pour suspendre la célébration de victoire, pour ordonner au vainqueur de s'arrêter un moment, *sur ce sommet-là*. Il rencontre alors un interlocuteur également exceptionnel, qui semble partager avec lui l'élévation, la prérogative ou responsabilité de décider de la destinée d'une victoire depuis le lieu très haut où elle est solennellement déclarée. Comment est-il possible cette rencontre entre le poète et le vainqueur dans le pinacle des *ultima verba* de la deuxième guerre ? Quelles sont leurs affinités, leurs complicités, et cela au point que l'un puisse tutoyer l'autre ?

¹ Cet écrit fut la contribution de Valéry au livre *Jours de Gloire, Histoire de la Libération de Paris*, paru en 1945 (OEII, p. 1561). À part cela, il n'apparaît que dans la dixième section de *Vues*, où il se joint à « Respirer » et « Ultima Verba ».

² Valéry, Paul, *op. cit.*, p. 395.

³ *Ibid.*, p. 396.

Or, le tutoiement dans cet écrit de Valéry évoque un très intéressant dialogue avec le poème homonymique de Victor Hugo. « Ultima Verba » est un des derniers textes du livre *Les Châtiments* (1853), ensemble de poèmes politiques qui expriment le militantisme de Hugo contre le *vainqueur* Louis Napoléon Bonaparte. En voici une strophe, dont les vers s'adressent au souverain :

*Je serai, sous le sac de cendre qui me couvre,
La voix qui dit : malheur ! la bouche que dit : non !
Tandis que tes valets te montreront ton Louvre,
Moi, je te montrerai, César, ton cabanon¹*

On peut y remarquer que le tutoiement joue un rôle opposé à celui en jeu dans le texte de Valéry. Dans le poème de Hugo, on tutoie pour renforcer le ton d'accusation, abaisser le souverain adressé (« *monarque malandrin* »), hausser le héroïsme du poète locuteur – alors habillé comme les prophètes bibliques en deuil à cause des péchés des hommes, notamment de leurs rois (cf. Est 4 ; Mt 11) – et ainsi expliciter une distance nette entre eux – y incluse celle de l'exil de l'écrivain. Par contre, les *ultima verba* valéryens tutoient apparemment dans le but de les rassembler, de les rapprocher, voire les embrouiller dans une étrange familiarité. Peut-être pourrait-on même dire que le poète rejoue son rôle immémorial de conseiller intime du souverain (OEII, p. 619).

Dans ce sens, il faut remarquer : si la strophe hugolienne semble entièrement traversée par une seule tonalité, celle de l'indignation², le texte de Valéry semble subir d'importantes

¹ Hugo, Victor, *Les Châtiments*. J. Hetzel, Paris, 1872, p. 73.

² Plusieurs affinités existent entre l'auteur de *La Jeune Parque* et l'auteur de *Les Travailleurs de la Mer*. La comparaison entre leurs *ultima verba* est pourtant révélatrice d'une différence décisive. Selon Valéry, « Hugo ne sait pas moduler. Le changement du ton, fils de la divine continuité de la voix, lui est inconnu, comme elle-même le lui est. C'est un grandissime poète dont la voix m'est désagréable » (CHII, p. 1091-1092, VII, p. 155, 1918). Certes, il faut remarquer, dans ce commentaire, la présence de Mallarmé et de la « Crise de Vers » : « Selon moi jaillit tard une condition vraie ou la possibilité, de s'exprimer non seulement, mais de se moduler, à son gré » (*Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897, p. 241). La notion de *modulation* joue un rôle clé dans la poétique de Valéry et révèle des changements majeurs non seulement dans le champ littéraire français, mais dans les relations entre la politique et la littérature qui ont eu lieu entre le romantisme et la première moitié du vingtième siècle. À cet égard, « Ultima Verba » de Valéry entretiendrait bien d'autres liens avec la poésie française du dix-neuvième siècle, parmi lesquels : « Avant-dernier mot » de Jules Laforgue avec ses jeux d'assonance

modulations de ton : de l'impératif initial au solennel caractéristique des prières, oraisons et leurs verbes subjonctifs (luise... *puisse...* *vienne...* ; il faut rappeler que ces deux modes verbaux – l'impératif et le subjonctif – expriment le désir de performativité du langage) et, ensuite, du solennel au interrogatif tranchant de la parole finale – « à quoi bon ? ». Tout au long de ces glissements « sur la corde de la voix » (CHI, p. 293, XXII, 1939), les relations entre le poète et le vainqueur s'explicitent, se déplient, notamment dans la double mise en scène du discours direct, celle qui introduit la prière solennelle (« Déclare en toi et grave dans ton cœur : ») et celle qui ensuite simultanément appelle et interdit la parole finale (« ... ne te vienne à l'esprit cette lourde parole : »).

Le texte commence avec un mot d'ordre un peu abstrait donné au vainqueur. Il lui faudrait s'arrêter sur la victoire et prendre un temps de silence. Ensuite, l'emploi des pronoms démonstratifs est très subtil et mène doucement l'interlocuteur par la main, en traversant l'asyndète entre les deux premiers paragraphes : d'une suggestion simple qui ne lui invite qu'à penser (« te demande *ce* qu'il te faut penser ») à la détermination de l'objet qui doit être pensé (« *c'est* un vœu, un serment... »). Plus que cela, la reprise suivante des verbes impératifs (« déclare en toi et grave dans ton cœur : ») précisera le contenu même de cette pensée, dont les mots le vainqueur non seulement devrait répéter, mais « prononcer et instituer ». C'est le poète qui appelle le souverain à jouer son rôle dans cette liturgie monumentale et qui en dicte chaque mot, chaque pas.

Pourtant, dans le glissement vers le ton solennel de la prière dictée au vainqueur, quelque chose échoue. Car si le texte semble y mettre en scène un discours direct avec l'exacte parole à dire, il maintient le pronom « te » là où l'on pourrait attendre l'emploi du pronom « me » – « ce qui est aujourd'hui ne *te/me* vienne à

et répétition syllabique qui se prolongent brièvement avant d'être coupés à la fin de chaque strophe, et cela jusqu'au dernier « en vérité, en vérité, voilà » ; ou même, quoique d'une manière très différente, « Novissima Verba » de Alphonse de Lamartine, où il est question de dire le « dernier mot à la création ». Sur la notion de modulation chez Valéry, cf. Jallat, Jeanine, *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Paris, 1982, 421p. ; Stimpson, Brian, *Toute la modulation de l'être – La musique qui est en moi* in « Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique », Presses universitaires de Lille, Lille, 1993, p. 37-57 ; et idem, *Composer continu et discontinu : Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne* in « Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry », Lettres modernes, Paris, 1995, p. 121-140.

l'esprit... ». Cela serait révélateur : quoique l'adressé soit celui censé avoir le pouvoir d'instituer, le poète est encore là, derrière les promesses de cette fondation souveraine, dans un détail qui apparemment retient le déplacement du sujet de l'énonciation¹.

En fait, ce chevauchement entre la position du poète et celle du souverain reprend un vecteur constitutif de la pensée de Valéry, qui insiste dès *L'Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) sur les enjeux des médiations linguistiques de la perception de la réalité : dans la plupart du temps, on ne voit pas les choses avec ses propres yeux, mais à travers ceux du langage, du *social* (OEI, p. 1165). Cette question sera toujours présente, on la trouve dans les derniers *cahiers* de l'écrivain aussi bien que dans les notes du cours de *poïétique* qu'il a donné au Collège de France entre 1937 et 1945 : tout ce qui est social est « langage », et ses trois chefs, la politique, la religion et le droit, ne sont qu'applications différentes d'un même pouvoir verbo-social (XXIX, p. 152, 1944²)

C'est pourquoi une boutade sera constamment reprise et modulée tout au long de l'œuvre valéryenne : « au commencement était la fable », « au commencement est le mépris », « au commencement sera le Sommeil »³, en tout cas, un discours fictionnel

¹ Sous différentes perspectives concernant la théorie du sujet et de l'écriture, Schmidt-Radefeldt (*Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970, 202p.), Celeyrette-Pietri (*Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Librairie Klincksieck, Paris, 1979, 410p.), Jarrety (*Valéry devant la littérature – Mesure de la limite*, PUF, Paris, 1991, 463p.), parmi d'autres, ont tous montré que les *Cahiers* de Valéry furent, pendant sa longue période d'écriture (1894-1945), un champ d'expériences et de réflexions sur le langage, sur la nature de l'acte linguistique, son jeu d'interlocution et d'implication réciproque d'un « je » et d'un « tu » : « Qui donc es-tu – Je suis La Personne qui Parle! / Celle qu'on nomme JE et qui, de corps en corps, / De visage en visage et même en toute vie -> forme <- / A le moment pour acte et ne sait faire qu'Être » (XXIX, p. 54, 1944).

² cf. Zaccarello, Benedetta, *Drame, Lutte, Tragédie : une symbolique théâtrale à l'œuvre dans le Cours de Poétique* in « Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry 10 », Minard, Paris-Caen, 2003, p. 95-133.

³ À partir de la lecture des essais politiques valéryens entreprise par Derrida dans *L'Autre Cap* (Les Éditions de Minuit, Paris, 1991, 128p.), on pourrait affirmer que le *sommet* d'« Ultima Verba » serait similaire au cap Pensée où Monsieur Teste est toujours debout (OEII, p. 39). Ce serait l'abri où l'avant-garde de l'intelligence européenne s'est réfugiée après avoir constaté les terribles conséquences du progrès technique auquel elle avait livré le monde, comme le dit Walter Benjamin dans son texte à propos du soixantième anniversaire de Valéry (*Paul Valéry on his sixtieth birthday* in « Selected Writings, Volume 2, Part 2 – 1931-1934 », Harvard University Press, Cambridge, 2005, p. 535). Selon Derrida, ce cap est la pointe

et performatif, qui s'approche de l'expérience dite directe d'autant plus qu'il a besoin de créer des personnages et des théâtres éloignés d'elle (OEI, p. 394) ; qui cherche dans un passé rêvé tous les causes à même de justifier les époques, les événements et les histoires les plus naïves (OEI, p. 867, 966) ; qui oublie sous les abîmes du sommeil les bruits de la bêtise et de l'animalité de soi (OEI, p. 1725 ; OEII, p. 461) ; et – surtout – qui méprise tout ce qui ferait obstacle à la volonté de réduire ou de séduire autrui (OEII, p. 1031¹). Si l'histoire, les théories politiques et économiques sont des fabrications de la littérature, alors tout commencement, toute fondation de réalité serait de la même nature des chansons et des récits contés autour du berceau

avancée, le lieu de la décision qui détermine une idée de l'homme, un *eidōs* « à la fois comme *arkhē* – idée de commencement mais aussi de commandement (le cap comme la tête, lieu de mémoire capitalisante et de décision, encore le capitaine) – et comme *tēlos* – idée de la fin, d'une limite qui accomplit ou met un terme, au bout de l'achèvement, au but de l'aboutissement » (op. cit., p. 29). Dans ce livre, le philosophe expose la stratégie, occasionnellement présente dans les textes politiques que Valéry a publiés, de lier ce commencement discursif aux pouvoirs fondatrices d'un esprit qui surveille le sens de l'histoire, un ressource typiquement néohegelien (cf. Derrida, Jacques, *De L'Esprit : Heidegger et la Question*, Galilée, Paris, 1987, p. 97-100). Dans *La Bête et le Souverain* (Galilée, Paris, 2008, 467p.), par contre, la duplicité énonciative du récit de Monsieur Teste mène Derrida à lire d'une autre façon l'équivoque et la différence entre *la Fable* et *le Verbe* dans le proverbe : « Non pas au commencement était l'Acte, ni le Verbe, ou la Parole ou le *Logos*, mais la Fable, dont il faut néanmoins rappeler (...) qu'elle est, cette Fable..., d'abord une Parole » (op. cit., p. 257). Cette équivoque fable/verbe dans le commencement valéryen serait caractéristique du moment décisif de la crise, du cap pensée pris soit comme *sommet* autotélique, autonome, voire autoritaire (dont la négativité, en se prenant comme la régulation transcendantale des conditions de possibilités de changement de la direction et du *cap*, peut encore être la garantie de la réappropriation et de la conservation souveraine et tautologique de soi), soit en tant qu'ouverture à l'altérité, à la rencontre avec *un autre cap* (le cap de l'autre, également considéré comme différent de soi) et même avec *l'autre du cap*, c'est-à-dire, « l'autre qui n'obéisse plus à la forme, au signe ou à la logique du cap, pas même de l'anti-cap – ou de la décapitation » (1991, op. cit., p. 20-21).

¹ Autrement dit, tout commencement, tout passage de l'arbitraire au nécessaire, entre nature et culture, voix et pensée, *phoné* et *lógos*, entraîne une méprise (ou mépris) dans le comptage des parts, un tort dans la constitution du commun, selon les termes du philosophe Jacques Rancière (*La Méésentente*, Galilée, Paris, 1995, 192p). On verra par la suite si l'hésitation prolongée entre le son et le sens, la voix et la pensée, telle qu'elle est proposée par Valéry, est ou non capable de prendre le tort en charge, de reconfigurer le « rapport entre la parole et son *compte*, les domaines et les pouvoirs du *lógos* et de la *phônè*, les lieux du visible et de l'invisible » (op. cit., p. 65).

(XXVIII, p. 348-349, 1943 ; OEI, p. 966). Les hommes de lettres sont le sel de la terre, les seuls maîtres de soi et dégagés des influences mondaines, dit un fragment de *Rhumbs* (1926).

Il en résulte que l'homme de l'action nette, grande et hardie n'est pas d'un type très différent de ces types maîtres et libres. Ils sont frères intérieurement.

(Napoléon, César, Frédéric, – hommes de lettres, éminemment doués pour la manœuvre des hommes et des choses – par les mots)

(OEII, p. 619).

Le poète et le vainqueur sont frères intérieurement, et le *sommet* des *ultima verba* n'est que le lieu d'une réunion fraternelle, un espace paratopique, exceptionnel, à même de commencer une fable, inventer un monde à partir d'un discours, et de mépriser tout ce qui, dans les hommes et dans les choses, ne sert pas à la manœuvre verbale en action. Ce lieu paradoxal, à la fois au-dedans et au-dehors de la cité, rappelle la figure du *sacer* latin, bien sûr, comme Dominique Maingueneau et Giorgio Agamben l'ont perçu, et Valéry lui-même l'a brièvement rappelé dans une note du cours du poétique¹.

À cet égard, pourtant, il y a une tension : d'un côté, Valéry perçoit que ce pouvoir fabulateur poético-politique se trouve de plus en plus affaibli face au progrès technique, qui accélère et multiplie tous les échanges sociaux, en dépréciant la valeur et la *fiducia* accordées aux fictions fondatrices. L'époque « *du vague et de la lenteur* », où toutes ces fabulations-là étaient supportables, termine : l'ère du monde fini commence, un monde saturé de rapports et de relations de plus en plus astreignantes parmi les êtres, comme en témoigne plusieurs textes de *Regards sur le Monde Actuel* (OEII, p.

¹ Il s'agit d'une remarque écrite dans les feuilles du cours de 1943-1944 (NAF 19094, F. 107), où il est question du poids tragique du *sacer*, dont l'acte est si éloigné de la convenance commune, si distant de ce que l'on considère *humain*, qu'il est regardé comme un dieu ou un porte-parole du destin. La figure de l'*homo sacer* est le paradigme central de la pensée de Giorgio Agamben sur la question de la souveraineté et de l'état d'exception dans la philosophie politique (cf. *Estado de Exceção – Homo Sacer II, 1*, Boitempo, São Paulo, 2004, 143p., et *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer I*, Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007, 198p.) et exemplifie aussi les affinités entre la parole du poète et celle du souverain dans le cadre de la paratopie et de l'irréductible duplicité énonciative du discours littéraire, selon Dominique Maingueneau (*Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, Paris, 1993, p. 35, 164). Cf. Zacarello, op. cit.

951-981) et les essais quasi-politiques de *Variété* (OEI, p. 988-1146) ; d'autre côté, il n'en demeure pas moins que ce déséquilibre entre la puissance technique de conservation de la vie et le pouvoir poético-politique d'invention de la vie commune, cette crise des traditionnelles valeurs fiduciaires – parmi lesquelles la nation¹, le citoyen, l'électeur, le contribuable, etc. (p. 1143) – intensifient et prolongent une sensation générale d'indétermination dans toutes les choses publiques, une insécurité épouvantable qui ne peut que déclencher le désir, voire l'envie de la sensation opposée, celle de la sûreté, de la détermination nette, tranchante et même autoritaire.

Pas par hasard, dans l'Europe des années 1930, la dictature était « contagieuse, comme le fut jadis la liberté » (OEII, p. 981). Valéry lui-même semble parfois fasciné, contaminé par cette tendance autoritaire, notamment dans les deux articles qu'il a écrits au sujet de la dictature en 1934 (p. 970-981). Or, les promesses d'un despote éclairé, à même de « porter au plus haut point l'intelligibilité du système social qu'il est en possession de modifier » (p. 973), évoquent elles aussi les ressemblances entre l'artiste et le souverain :

De toute façon, l'esprit ne peut, quand il s'occupe des « hommes », que les réduire à des êtres en état de figurer dans ses combinaisons. Il n'en retient que les propriétés nécessaires et suffisantes qui lui permettent... de faire d'une société humaine une sorte d'œuvre... Il y a de l'artiste dans le dictateur, et de l'esthétique dans ses conceptions. Il faut donc qu'il façonne et travaille son matériel humain... (OEII, p. 974).

Il faut remarquer à cet égard que la cohabitation du poète et du vainqueur dans le sommet des *ultima verba* implique une critique, voire un mépris, envers l'activité politique commune, celle des débats et des négociations, où l'on ne trouverait que « les débris, les reflets, la caricature, l'exagération de produits intellectuels »². Autrement dit, la politique du jour le jour fait partie de la *parlante* ère moderne, de ce que Mallarmé nommait « l'universel reportage », l'inflation de la publicité qui brutalise « notre sensibilité verbale » et qui fait de tous

¹ Comme le dit Valéry dans une note de ses *Principes d'An-archie pure et appliquée*, écrits entre 1937 et 1939 : «... la notion vague de *Nation* a été attaquée par deux autres. La *classe – Marx*, et la *Race – Hitler*. / Également contr'elle – mais nécessairement faible celle d'« intelligence ». / ... Ces nouveautés accusent la nature *conventionnelle* du type *nation*, / et *contractuelle* / Car *nation* = traités » (Gallimard, Paris, 1984, p. 97-98).

² Valéry, 1993, op. cit., p. 92.

les discours des bêtises interchangeables à bas prix. Dans ce régime de ventriloquie générale, « il faut difficilement se croire soi-même *sur parole*... la parole qui nous vient à l'esprit, généralement n'est pas de nous... Le langage s'use en nous » (OEI, p. 1080-1081).

Par contre, l'écriture poétique, selon Valéry, chercherait de la pureté, viserait *le nettoyage de la situation verbale* citée dans la conférence *Poésie et Pensée Abstraite* (OEI, p. 1316), c'est-à-dire, une formalisation à même de hausser le poète au sommet (la célèbre image de la tour d'ivoire), à la hauteur d'où il pourrait parler sans être parlé, soustraire les mots de leurs dérives indifférentes parmi les nombreux discours sociaux et les faire coïncider avec l'expérience singulière de l'énonciation en acte. Pour le poète comme pour Monsieur Teste, il s'agit de *tuer la marionnette*, de s'éloigner des bêtises de la vie quotidienne dans le but de soutenir la possession complète de soi, ce qui ne serait pas accompli sans se lancer vers le haut, toujours debout sur le cap Pensée, le regard le plus totalisant possible, et cela jusqu'au point où il en peut dire : « je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... » (OEII, p. 25, 39 ; note sur le cap et l'autre cap ci-dessus).

Or, si le souverain est celui qui voit sans être vu, qui parle sans être parlé, il faut en conclure que l'écrivain est souvent plus souverain que le souverain lui-même. Car il est très commun que le Chef-d'État poursuive l'approbation d'autrui, qu'il perde tout son temps en se souciant du comment il sera vu, du comment ses mots seront entendus, comme l'a noté Jacques Derrida dans une lecture de *Monsieur Teste* entreprise dans une séance du *Séminaire la Bête et le Souverain*¹. Selon le philosophe, c'est le besoin même de se trouver *sur parole* qui ouvre à l'écrivain...

... le champ quasiment infini d'une surenchère hyperbolique qui lui accorde un droit et un pouvoir supérieurs à la souveraineté, supérieurs à celui des hommes supérieurs, plus que souverain, en somme, plus que supérieur, si on peut dire².

D'où le poète obtient-il cette surenchère de souveraineté ? C'est précisément cette question qui nous mène au deuxième glissement énonciatif et tonal d'« Ultima Verba », celui qui passe de l'oraison solennelle à l'interrogation funeste, lourde, « à quoi bon ? ». Il s'agit d'un discours direct rapporté par un autre discours rapporté

¹ Derrida, 2008, op. cit., p. 289.

² Derrida, 2008, op. cit., p. 267.

directement, dans un véritable jeu de marionnettes et de ventriloques : le poète appelle le vainqueur et lui dicte une prière qui, à son tour, rappelle (en interdisant) une autre parole. Et le passage à l'acte est explicité à nouveau¹, « cette lourde parole : », et explicité d'une façon tout à fait redondante, par le deux-points ouvrant sur le discours direct aussi bien que par le pronom démonstratif et la nomination « *cette* lourde parole », la parole qui vient et doit venir maintenant. La chose fatale et amère, dont le retour avait été défendu et figé au niveau de l'énoncé – « une amertume et un retour funeste » – est réitérée mais, dans cette même réitération, se libère de la chaîne syntaxique et se fait sentir en acte – « que jamais revivant ce qui est aujourd'hui ne te vienne à l'esprit cette lourde parole : à quoi bon ? ». À ce moment-là, l'expérience concrète de ce qui devrait être interdit frappe la chair, la fait balbutier, ou, comme le dit Valéry, « vient tout près de la sensation de la vie – quand la chair trop près de la chair balbutie » (CHII, p. 673, XXI, 1939). Qu'est-ce que signifie cette transgression commise – pas seulement mentionnée, mais *commise* – dans l'institution même de son interdiction ?

En fait, il faut remarquer qu'il y a une torsion performative dans chacun des deux glissements énonciatifs et tonals du texte. Premièrement, le poète trouble la fête de la victoire pour demander la proclamation solennelle d'une défense contre... tout ce qui peut la troubler. Deuxièmement, l'oraison met en scène et dit la parole alors interdite. Si la première torsion était traversée par le chevauchement des positions interlocutoires du poète et du vainqueur (« ne te/me vienne à l'esprit »), la deuxième accomplit en effet une véritable contradiction énonciative, qui rend très difficile de préciser qui parle les *ultima verba* d'« Ultima Verba ». Peut-être s'agit-il d'une voix acousmatique, comme la comprend Mladen Dolar², une voix venue d'ailleurs, d'une altérité anonyme, voire innommable, effroyable, mais qui vient au final et s'incarne, se laisse écouter à même l'énonciation – *cette* énonciation, *cette* lourde parole. Comment faut-il l'écouter ?

Certes, l'interrogation finale, à l'ombre de la prière sublime qui la proscrit, retentit comme une menace, périlleuse et transgressive. Elle semble rappeler les horreurs de la guerre, les poser

¹ Il s'agit d'une hétérogénéité montrée, selon les termes de Jacqueline Authier-Revuz (*Hétérogénéité(s) énonciative(s)* in « Langages », 19, 73, 1984, p. 103).

² *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge, 2006, p. 60-71.

en tant qu'extorsion, qu'imposition de la nécessité d'un sacrifice, celui réalisé en acte, c'est-à-dire, le sacrifice de l'interrogation même, dont le refoulement parachève le cercle d'auto-déclaration fondatrice de la victoire, et la rend tautologique. On serait alors en face d'une jouissance compensatoire, une transgression qui renforce l'interdit. Dans ce cas, c'est la grosse voix du surmoi, la voix du Grand Autre¹ qui énoncerait les derniers mots, une voix qui serait privilège du sommet², cet endroit exceptionnel, l'unique à portée de rassembler le poète et le vainqueur en leur fraternité la plus souveraine, et d'en exclure l'angoisse devant ce qui fut la guerre dont la victoire est célébrée.

Ainsi, s'il faut interdire la parole finale, c'est parce que « à quoi bon », on le sait, n'est pas une véritable interrogation, mais une question rhétorique. Elle n'interrogerait pas la finalité de la célébration victorieuse, mais affirmerait l'inutilité et l'échec, non seulement de la politique, mais de tout le travail de l'esprit pendant la guerre, y compris celui de l'écrivain, écrasé par « journées de nullité, de perte brute » (XXVI, p. 714, 1942)³. Le bannissement de la question dernière servirait précisément à boucher ce trou affreux de l'absence de sens, de l'impossibilité de rendre compte de ce qui s'était passé.

Pourtant... Qu'est-ce qui serait plus quotidien que de demander « à quoi bon ? ». Qu'est-ce qui serait plus dépouillé de toute la sublimité du serment qu'un simple « à quoi bon ? », et cela même en tant que question rhétorique ? De plus, l'arrangement visuel

¹ Cf. Lacan, Jacques, *Le désir et son interprétation – Séminaire 1958-1959*, Association Freudienne Internationale, 1998, p. 428 ; cf. aussi Dolar, op. cit, p. 101.

² Selon Mladen Dolar, cette figure épouvantable de l'altérité insaisissable serait mise en scène par la voix du surmoi dans le but d'énoncer des injonctions et des normes sociales incompatibles avec l'universalité et la publicité de la loi écrite. C'est pourquoi ces énoncés demeurent implicites ; ils gonflent les interlignes, les sous-entendus, et engraisent la voix de l'énonciation. On trouve dans ce grossissement de la voix des règles qui souvent prennent la forme d'une transgression de la loi écrite, une transgression pourtant constitutive du tissu invisible rassemblant le groupe social. À cet égard, le psychanalyste slovène analyse la voix du dictateur Hynkel du film *Le Dictateur* de Charles Chaplin : il s'agirait d'une voix incompréhensible, mais à même de signaler à l'audience des exigences qui ne peuvent pas être directement énoncées (2006, p. 83-124).

³ Cf. Pickering, Robert, *Régime scriptural, régime politique – dans les derniers cahiers de Paul Valéry* in « Bulletin d'Études Valéryennes », n° 90, 2001, p. 71.

du texte, qui place l'interrogation finale au centre de la scène, et l'emploi même du discours direct, qui intensifie la tension, l'hésitation entre le ton solennel et le ton interrogatif dans l'énonciation des *ultima verba*, tous ces artifices ne nous contraignent-ils pas de nous confronter à cette quotidienneté, de la refaire¹ résonner dans toute sa trivialité, voire sa bêtise même, et avec une voix débarrassée de tout aspect menaçant ?

Comment faut-il écouter cette voix, entendre cette parole ? Il y est question, bien sûr, d'hésitation entre son et sens, voix et pensée (OEI, p. 1333). Le changement le plus petit dans la tonalité, dans l'énonciation en acte de l'interrogation dernière, en change le sens et le rôle (question rhétorique, demande sincère ?). De même, tout changement de sens implique un glissement de tonalité (entre le ton sublime de la prière et le quotidien de l'interrogation). Dans ce va-et-vient continu entre tautologie et hétérologie, entre la compréhension du sens accordé à un son donné, ou l'écoute du son qui confirmerait un sens donné, et la mise en variation de l'ensemble son-sens, du point de jointure entre eux², les limites entre la voix et la pensée, *phonè* et *lógos*³, seraient toujours flottantes et l'état poétique n'accomplirait le passage de l'arbitraire au nécessaire – l'acte souverain par excellence – qu'en jouant de leur contraste, comme le dit Valéry dans le *Discours sur l'Esthétique* :

Qu'il le veuille ou non, l'artiste ne peut absolument pas se détacher du sentiment de l'arbitraire. Il procède de l'arbitraire vers une certaine nécessité [...]; et il ne peut se passer de la sensation constante de cet arbitraire et de ce désordre, qui s'opposent à ce qui naît sous ses mains et qui lui

¹ « Mon instinct substituerait volontiers le verbe *faire* au verbe *être* dans bien des propositions. » (OEII, p. 1502). Comme l'a remarqué Jean-Michel Rey (*Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Éd. du Seuil, Paris, 1991, p. 59-88), l'importance du *faire* dans la pensée de Valéry implique l'ouverture continue à la répétition, la possibilité de *refaire*.

² Comme le dit Marcos Siscar à propos du ton chez Valéry, « s'il y a un ton, c'est dans la mesure où il peut sonner en désaccord, un ton faux... Le ton, lorsqu'il s'offre, lorsqu'il se donne, il se transforme » (*Poesia e Crise*, Ed Unicamp, Campinas, 2010, p. 221). Dans l'état poétique d'hésitation voix-pensée, cela est aussi vrai pour le sens.

³ Entre *phonè* et *lógos*, *zoé* et *biós*, au seuil du langage et du politique, comme l'ont proposé Rancière (op. cit., p. 19-40) et Agamben (2007, op. cit., p. 9-20), en reprenant le commencement de la *Politique* d'Aristote ; cf. aussi Dolan (op. cit., p. 105 ; 201).

apparaît nécessaire et ordonné. C'est ce contraste qui lui fait ressentir qu'il crée... (OEI, p. 1307)

Par conséquent, la nécessité poétique devient tout à fait différente de la nécessité logique ou discursive. Le travail artistique se soutient entièrement sur ce contraste, puise toute sa force dans cette tension, dans l'instant de cette tension, son but étant celui de le retrouver, transposer, prolonger. La nécessité logique à son tour « résulte d'une certaine impossibilité de penser, qui frappe la contradiction » (Ibid). Elle interdit tout ce qui peut donner lieu au contradictoire et prend la conservation stricte du *parti pris* conventionnel comme cause finale de son discours, en réalisant ainsi un passage univoque et déterminé de l'arbitraire au nécessaire.

Selon Valéry, adopter ce principe de non-contradiction comme réglementation du discours conduit la pensée à mépriser tout ce qui n'est pas réductible à des postulats linguistiques. Par contre, le poète, en prolongeant le contraste initial, perçoit qu'« il n'y a pas de contradiction sans *diction*, c'est-à-dire, *hors du discours* » (Ibid). Or, dans la friction entre discours et diction, son et sens, voix et pensée, la *contradiction* valéryenne cesse d'être une catégorie logique. Au lieu d'orienter la forme de la prédication judicative (en exigeant son exclusion¹), elle pousse l'hésitation entre l'énonciation et l'énoncé, entre le discours et sa diction, entre « le rythme et les accents de la voix », d'un côté, et « la pensée, le langage et ses conventions » (OEI, p. 1356), de l'autre.

Autrement dit, dans un texte poétique, la *contradiction* n'est pas une transgression, mais sa propre loi de fonctionnement. Une loi double, car toujours surdéterminée par au moins deux systèmes d'exigences hétérogènes² – par variables sémantiques et variables

¹ La *contradiction* valéryenne n'est pas non plus la contradiction de la dialectique hégélienne. Elle n'achève pas la liaison entre le logique et le réel à partir de son application, en tant que catégorie logique, à la notion de différence en soi. Elle n'est donc pas une détermination de prédicats contradictoires à partir d'une position-sujet, mais une friction entre l'énoncé et son énonciation, une *contradiction* énonciative, où cadre et tableau font irruption l'un dans l'autre (cf. Maingueneau, op. cit., p. 157-158 ; Maniglier, Patrice, *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2006, p. 300-333).

² « La poésie, et disons : la pensée, – n'est possible que parce qu'une représentation quelconque n'appartient jamais à un seul et unique système, à moins d'être abstraite et alors elle n'est plus représentation. Tout ce qui est visible et imaginable est par là même tout autre qu'*uniforme*. D'où s'ensuit que le meilleur moyen de *peindre* quelque chose est de restituer ce en quoi elle est multiforme, cette multiplicité

phonétiques (OEI, p. 1356), par ce que les vers *disent* et par ce qu'ils *sont* (OEII, p. 637), la voix et la pensée, la présence et l'absence (OEI, p. 1333), entre les demandes de ce qui vient d'être énoncé et celles posées par l'acte poétique qui l'énonce.

Le poète est donc *un politique* entre deux majorités, comme le dit Valéry à propos « de la diction des vers » (OEII, p. 1257). Deux majorités ! Comme si le poème mettait en scène plus d'un point de passage de l'enfance à la majorité citoyenne, plus d'un point tournant entre *zoé* et *biós*¹, plus d'un point de virage entre *logós* et *phoné*, de friction entre la voix et la pensée ; comme si le poème devenait lui-même une assemblée où il n'y a jamais une seule majorité comptable² de voix individuelles et auto-identiques, où il n'y a jamais une seule voix majoritaire élevée sur le tumulte démocratique pour alors se faire sens, se faire discours ; une assemblée dont les limites sont toujours équivoques et dont les frontières sont continûment mises en variation dans l'espace de frottement, d'implication/irréductibilité réciproque parmi des majorités, des exigences hétérogènes et leurs différents seuils, leurs différents points d'articulation *phoné* \longleftrightarrow *lógos*³.

fondamentale d'un objet qui admet tant d'interprétations, de réponses, d'« hommes » réciproques chacun à elle... » (CHI, p. 1003, VI, p. 147, 1916). À propos de la notion de surdétermination en tant que mise en valeur de l'aspect fatalement équivoque du signe linguistique et de son appartenance simultanée à des systèmes hétérogènes (cf. Maniglier, Patrice, *Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud* in « Savoirs et clinique », 2005/1, n° 6, p. 149-160).

¹ Il faut rappeler la plurivocité du mot « majorité », qui indique le groupement des voix avec le pouvoir de décider le chemin à suivre dans l'assemblée ou corps électoral, aussi bien que l'âge à partir duquel on est reconnu comme pleinement responsable, « capable à se diriger soi-même », cela non seulement dans le cas du citoyen commun, mais aussi dans celui du dauphin/souverain. Cette question concernant soit le point de passage de la *phoné* au *lógos* (la transformation de la multiplicité des voix en univocité du sens) soit le point de passage entre *zoé* et *bios* (la vie nue, censée incapable de se diriger soi-même, et la vie supposée à même de le faire) est objet de plusieurs débats dans la philosophie politique contemporaine, parmi lesquels on indique celui entre Agamben (op. cit., 2004 et 2007) et Derrida (op. cit., 2008).

² Autre note des principes d'an-archie valéryens : «... le nombre suppose l'addition des unités, qui suppose une identification des éléments, qui suppose une conviction : $A = 1$; $B = 1$; $A = B$. / $A + B = 1 + 1 = 2$ et il n'y plus de A ni de B. / Dire 2 hommes, c'est détruire un individu et un autre » (Valéry, op. cit., 1984, p. 71).

³ À cet égard, on ne peut que rappeler les mots de Derrida à la fin de la douzième séance du *Séminaire La Bête et le Souverain*. Si l'écriture poétique refuse les

Dans l'interrogation finale d'« Ultima Verba », est-ce qu'on n'y écoute pas vibrer précisément cette rencontre, cette friction entre plus d'un point de jointure et de friction entre *lógos* et *phoné* ? La contradiction énonciative qu'elle met en scène serait donc bien plus que la transgression compensatoire d'un interdit, d'une *loi*, mais plutôt une *double* loi, une double injonction¹, car chacun de ses modes hétérogènes d'énonciation suivrait des lois à la fois différentes mais néanmoins impliquées l'une dans l'autre : la première avec son exigence d'éprouver le vide, l'absence de justification pour l'horreur de la guerre, et même pour la joie et le soulagement obtenus par la victoire sur lui ; la deuxième, avec son exigence d'une nouvelle vie commune ouverte au questionnement quotidien et mondain de ses finalités, de ses principes, de ses commencements, en bref : une communauté où il n'y a pas de dernier mot, et même le lieu vide du pouvoir se met continûment à l'épreuve de l'hésitation entre la voix et la pensée².

origines déjà données, les partis pris déjà conventionnés, ce n'est pas pour en chercher d'autres et couvrir l'abîme, mais pour découvrir que « l'abîme n'est pas le fond, le fondement originaire (*Urgrund*), bien sûr, ni la profondeur sans fond (*Ungrund*) de quelque fond dérobé. L'abîme, s'il y en a, c'est qu'il y ait plus d'un sol, plus d'un solide, et plus d'un seul seuil. Plus d'un seul seul » (op. cit., 2008, p. 443). Plus d'un seul *moi*, c'est-à-dire, non la présence de plusieurs mois individuels, mais un moi lui-même multiple, un moi continûment différent de lui-même et qui se transforme en « Protée... l'être qui ne peut être enchaîné, le mouvement tournant... le moi qui peut être entièrement nouveau et même multiple – à plusieurs existences – à plusieurs dimensions – à plusieurs histoires » (CHII, p. 285, IV, p. 181, 1908).

¹ Chez Derrida, la notion de « double injonction contradictoire » rassemble les conditions de possibilité de toute décision en affirmant aussi l'impossibilité même d'une décision censée tranchante, définitive (cf. notamment Bernardo apud Derrida, Jaques, *Vadios - Dois ensaios sobre a razão*, Palimage, Coimbra, 2009, p. 91).

² Une question majeure de philosophie politique sous-jacente à l'analyse d'« Ultima Verba » concerne la figure du sommet, ses limites et ses rôles par rapport à la communauté politique et au monde. Si l'« à quoi bon ? » à la fin du texte vide continûment le lieu du pouvoir, peut-être comme le veut Claude Lefort (*L'invention démocratique*, Fayard, Paris, 1994, 331p.), s'il expose que la souveraineté n'est *rien*, il faudrait aussi vérifier comment ce *rien* est conçu, envisagé. Or, la démocratie, comme le dit Nancy (*Vérité de la démocratie*, Galilée, Paris, 2008, p. 57), exige non seulement qu'il n'y ait pas de dernier mot, mais aussi que ce *rien* de la souveraineté ne se confonde pas avec les conditions de possibilité de son exercice présupposé. Si même l'avoir-lieu de l'action souveraine est en question et fait question, c'est parce que l'on ne peut pas se lancer vers le cap, vers le lieu de la décision, sans hésiter sur ses limites, sans la mise-en-variation des seuils qui font le partage – c'est-à-dire, à la fois disjonction et assemblage – entre le cap, l'autre cap

Or, si la prière solennelle, par comparaison à celle du « Notre Père », s'achève sur un « délivrez-nous » sous la forme de la conjugaison négative du verbe *venir* – non pas « que votre règne arrive », mais « que jamais... ne te *viene* pas... cette lourde parole : » –, il faut aussi y ajouter que, compte tenu de toutes les résonances mises en œuvre par la *contradiction* entre discours et diction, « à quoi bon ? » sonne justement en tant qu'anti-amén¹, à même de briser les prétentions de tout « ainsi soit-il », d'arrêter tout vainqueur et d'interrompre toute parole supposée fondatrice ; enfin, à même de *desoeuvrer* toutes les attestations, certifications et garanties qui visent assurer – en les figeant – la victoire et son pouvoir performatif d'instituer, proclamer, déclarer².

Contre toute univocité, contre toute convention inconsciente, la pensée poétique « est hésitation dans la pluralité des significations ou des signes, des formes possibles » (CHII, p. 1032, XV, p. 799-800, 1932), l'hésitation prolongée entre différentes « valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente » (OEI, p. 1356). Devant toutes ces évocations et conjurations intellectuelles concurrentes, le poète « doit donc être un profond politique » (OEII, p. 566), un politique dont la finesse consisterait non pas dans l'exercice direct de sa volonté contre les hasards, mais dans la création de « quelque puissance aussi imprévue, aussi vive et variable qu'eux-mêmes » (*Ibidem*). Il s'agit ainsi de susciter le retentissement des *contradictions* singulières, des virtualités fourmillantes sous la

et l'autre du cap (cf. note ci-dessus), l'hésitation prolongée en tant que surdétermination des hétérogènes, ce qui non seulement rend vide et flottant le signifiant paradigmatique de leurs systèmes de différences, mais exige aussi la confrontation de la différence, de l'hétérogénéité entre les systèmes en *contradiction* réciproque (cf. Zular, Roberto, *Ficção como variação de contexto*, 2017, accepté pour publication ; comparer aussi la notion de surdétermination conçue par Ernesto Laclau [*On populist reason*. London, Verso, New York, 2005, p. 129-171] avec celle conçue par Maniglier, op. cit., 2005 et 2006).

¹ Je remercie M. Lucius Provase (DTLLC-USP/Brésil) de m'avoir rappelé ces liaisons entre « Ultima Verba » et la prière du « Notre Père ».

² Selon Jean-Luc Nancy (*La Communauté Désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 1986, p. 192), un être littéraire est l'énonciation « inachevée et inachevante » d'un mythe interrompu (et le « arrête-toi ! » initial se fait écouter de nouveau), l'énonciation à même de *desoeuvrer* la communauté, de l'interrompre pour lui faire dire « la vérité de l'interruption de toutes les paroles fondatrices, des paroles créatrices et poétiques, de la parole qui schématise un monde et qui actionne une origine et une fin » (op. cit, p. 195).

surdétermination réciproque et du discours et de la diction, toujours l'entre-deux.

Par conséquent, il faudrait en conclure que le *sommet* d'« Ultima Verba » est bien plus le cap Pensée de Monsieur Teste, bien plus que la dimension antéprédicative des conditions transcendantales de possibilité du commencement et du discours fondatrice (cf. note sur le cap et l'autre cap ci-dessus). S'il y a sûrement un saut vers le haut, un écart par rapport à l'économie des échanges discursifs sur place, une prise de parole à partir d'un endroit inaccessible à l'inflation publicitaire, ce n'est pas dans le but de délimiter l'antériorité, l'*arkhè*, la cime finalement conquise d'où l'on atteindrait un point-de-vue totalisant sur la communauté de sens. Bien au contraire, il s'agit d'entraîner la liaison continuée et anti-prédicative – au sens d'insoumise à toute prédication univoque – *entre* souverainetés hétérogènes, sans que leur communauté – leur implication/irréductibilité réciproque dans le poème et dans la *pólis* – ne désire autre chose que la mise en variation de chacune, l'une à partir de l'autre, et cela en suscitant la modulation de leurs détails de plus en plus subtils¹.

Le poète est un profond politique, un politique entre deux majorités. Mouvement double – la montée solitaire² du sommet,

¹ «... La subtilité consiste à voir 10 possibilités où la non subtilité en verra 3... » (XII, p. 403, 1927). La modulation, c'est précisément la recherche des « anatomies microscopiques du continu », des « nombres plus subtils » qui découlent de la fusion des hétérogènes : son et sens, voix et pensée, présence et absence, le moi et le non-moi, corps-esprit-monde, les ressources sonores, sémantiques et syntaxiques du langage, la surdétermination infinie de leurs liaisons dans un état poétique irréductiblement inachevé (XIII, p. 823, 1929 ; XIX, 403, 1936). En fait, « une seule chose importe – celle qui se dérobe, infiniment, indéfiniment, à l'analyse, – Ce rien, ce reste, cette décimale extrême. Et c'est pourquoi il faut faire des analyses et de plus en plus fines, serrées, subtiles, précises –, insupportables » (V, p. 10, 1913). Or, dans les *ultima verba* d'« Ultima Verba », la différence décisive entre la fondation méprisante et la modulation des hétérogènes se joue à demi-voix, c'est-à-dire, non dans son grossissement, mais dans la plus légère inflexion (OEII, p. 682), un « presque rien, à peine le temps ou le tour d'un souffle, la différence d'un souffle, la tournure d'un souffle à peine perceptible », comme le dit Derrida à propos du Zarathoustra de Nietzsche (2008, p. 21-22). À propos de la modulation, cf. note sur les affinités de Hugo et Valéry ci-dessus.

² À cet égard, il faut rappeler le « lieu très haut » du solitaire de *Mon Faust*. L'héro le monte avec « son affreux compère », mais ni même le diable ne peut l'accompagner dans le dernier pas. En outre, tout le drame de l'acte premier se développe autour du conflit avec le seul habitant du sommet de l'isolement : « Tu vois bien qu'il n'y a point ici de place pour deux : si l'on est deux, ce n'est plus une

l'hésitation entre-deux – donc parabole¹. Cette politique de l'acte poétique valéryen serait elle-même révélatrice d'une poétique double, comme l'a noté William Marx², une poétique dont le geste premier et plus connu, plus publique – la revendication d'autonomie de la *forme* du poème, du rôle souverain du poète sur le langage – sera toujours suivi d'un mouvement moins visible, plus caché, plus raffiné aussi, de déposition de cette souveraineté acquise en faveur des *forces* de subjectivation déclenchées dans l'expérience de « l'Être *vivant et pensant* » avec « leurs implexes, résonances et symétries ». (CHI, p. 293, XXII, p. 435-436, 1939³). En voilà la puissance de la poésie en tant que politique de la pensée : là où l'on veut mettre un terme ou instituer une fiction d'origine, le poème met en acte une *contradiction* énonciative, une friction entre discours et diction, l'énoncé et l'acte d'énonciation : le commencement non comme parole tranchante qui

solitude » (OEII p. 384). Dans ce sens, il est possible que le dialogue entre Faust et le Solitaire reprenne certaines tensions du rapport entre le poète et le vainqueur dans « Ultima Verba ».

¹ Ce mouvement de parabole – la revendication de la hauteur de la poésie, de sa distinction par rapport au discours commun, suivie par la chute de ce geste de sublimation dans le monde, dans l'intramondaine et dans l'intermondaine, l'état poétique étant précisément l'hésitation entre les forces hétérogènes qui traversent le quotidien même de ces mondes – est une part fondamentale de la réflexion de Michel Deguy (*Réouverture après travaux*, Galilée, Paris, 2007, 280p.) autour de la situation contemporaine de la poésie, une réflexion explicitement nourrie de la pensée valéryenne (op. cit., p. 10-18). Il resterait à savoir si l'hésitation prolongée raffine l'exercice du jugement – dans le sens de la troisième critique kantienne (op. cit., p. 219) – et ainsi soutient le rôle du cap, d'un lieu vide du pouvoir en tant que dimension quasi-transcendantale des conditions d'im/possibilité de la politique et de la médiation symbolique de la vie commune (op. cit., p. 114 ; 164-165 ; 221-222) ; ou s'il s'agit de moduler les éléments sensibles, significatifs et conventionnels hétérogènes les uns par rapport aux autres, en évoquant leurs détails de plus en plus subtils, et cela non dans le cadre du jugement, mais à même la contradiction énonciative entre discours et diction, l'énoncé et l'énonciation, l'hésitation sur des seuils de plus en plus délicats entre nature et culture, le continu et le discret ; la mise en variation des seuils entre le cap, l'autre cap et l'autre du cap (cf. note ci-dessus), le commun en tant que partage et résonance de leur hétérogénéité réciproque (cf. XXVI, p. 920, 1943).

² Marx, William, *Les deux poétiques de Valéry* in « Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature », <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php> 2011, page consultée le 10 décembre 2013.

³ Cf. aussi Zular, Roberto, *O ouvido da serpente : algumas considerações a partir de duas estrofes de 'Esboço de uma Serpente' de Paul Valéry* in Cleusa Passos & Yudith Rosenbaum (orgs), « Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise », Ateliê, Cotia, 2014, p. 214-215.

détermine le limite entre *phoné* et *lógos*, *zoé* et *biós*, mais comme l'hésitation qui module et raffine infiniment le partage et les combinaisons des puissances aussi hétérogènes que son-sens, voix-pensée, être-convention, nature-culture (CHII, p. 1053, XXVIII, p. 427, 1944).

Bibliographie – Œuvres de Paul Valéry

- Œuvres I* (édition établie et annotée par Jean Hytier), Gallimard, Paris, 1957
Œuvres II (édition établie et annotée par Jean Hytier), Gallimard, Paris, 1957
Cahiers I (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry), Gallimard, Paris, 1974
Cahiers II (édition établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry), Gallimard, Paris, 1974
Vues, La Table Ronde, Paris, 1993
Les Principes d'An-archie Pure et Apliquée, Gallimard, Paris, 1984

Bibliographie générale

- Agamben, Giorgio, *Estado de Exceção – Homo Sacer II, 1* (traduction Iraci D. Poleti), Boitempo, São Paulo, 2004
 Agamben, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua – Homo Sacer I* (traduction Henrique Burigo), Editora UFMG, Belo Horizonte, 2007
 Authier-Revuz, Jacqueline, *Hétérogénéité(s) énonciative(s)* in « Langages », 19, 73, 1984
 Benjamin, Walter, *Paul Valéry on his sixtieth birthday* in « Selected Writings, Volume 2, Part 2 – 1931-1934 » (traduction Rodney Livingstone et autres), Harvard University Press, Cambridge, 2005
 Celeyrette-Pietri, Nicole, *Valéry et le Moi – des cahiers à l'œuvre*, Librairie Klincksieck, Paris, 1979
 Deguy, Michel, *Réouverture après travaux*, Galilée, Paris, 2007
 Derrida, Jaques, *De L'Esprit : Heidegger et la Question*, Galilée, Paris, 1987
 Derrida, Jaques, *L'Autre Cap*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1991
 Derrida, Jaques, *Vadios - Dois ensaios sobre a razão* (traduction Fernanda Bernardo et al.), Palimage, Coimbra, 2009
 Derrida, Jacques, *Séminaire la Bête et le Souverain – Volume I (2001-2002)* (Édition établie par Michel Lisse, Marie-Louise Mallet et Ginette Michaut), Galilée, Paris, 2008
 Dolar, Mladen, *A voice and nothing more*, MIT Press, Cambridge, 2006
 Hugo, Victor, *Les Châtiments*, J. Hetzel, Paris, 1872
 Jallat, Jeanine, *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Paris, 1982
 Jarrety, Michel, *Valéry devant la littérature – Mesure de la limite*, PUF, Paris, 1991
 Lacan, Jacques, *Le désir et son interprétation – Séminaire 1958-1959*, Association Freudienne Internationale, 1998
 Laclau, Ernesto, *On populist reason*. London, Verso, New York, 2005
 Lefort, Claude, *L'invention démocratique*, Fayard, Paris, 1994

- Mainueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Dunod, Paris, 1993
- Mallarmé, Stéphane, *Divagations*, Eugène Fasquelle, Paris, 1897
- Maniglier, Patrice, *Surdétermination et duplicité des signes : de Saussure à Freud* in « Savoirs et clinique », 2005/1, n° 6
- Maniglier, Patrice, *La vie énigmatique des signes – Saussure et la naissance du structuralisme*, Éditions Léo Scheer, Paris, 2006
- Marx, William, *Les deux poétiques de Valéry* in « Fabula / Les colloques, Paul Valéry et l'idée de littérature », <http://www.fabula.org/colloques/document1426.php> 2011, consultée le 10 décembre 2013
- Nancy, Jean-Luc, *La Communauté Désœuvrée*, Christian Bourgois, Paris, 1986
- Nancy, Jean-Luc, *Vérité de la démocratie*, Galilée, Paris, 2008
- Pickering, Robert, *Régime scriptural, régime politique – dans les derniers cahiers de Paul Valéry* in « Bulletin d'Études Valéryennes », n° 90, 2001
- Rancière, Jacques, *La Méésentente*, Galilée, Paris, 1995
- Rey, Jean-Michel, *Paul Valéry, l'aventure d'une œuvre*, Éditions du Seuil, Paris, 1991
- Schmidt-Radefeldt, Jürgen, *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Éditions Klincksieck, Paris, 1970
- Siscar, Marcos, *Poesia e Crise*, Editora Unicamp, Campinas, 2010
- Stimpson, Brian. *Toute la modulation de l'être – La musique qui est en moi* in « Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique », Presses universitaires de Lille, Lille, 1993
- Stimpson, Brian, *Composer continu et discontinu : Modulation et fragmentation dans l'écriture valéryenne* in « Paul Valéry 8, un nouveau regard sur Valéry », Lettres modernes, Paris, 1995
- Zaccarello, Benedetta, *Drame, Lutte, Tragédie : une symbolique théâtrale à l'œuvre dans le Cours de Poétique* in « Revue des Lettres modernes. Cahiers Paul Valéry 10 », Minard, Paris-Caen, 2003
- Zular, Roberto, *O ouvido da serpente : algumas considerações a partir de duas estrofes de 'Esboço de uma Serpente' de Paul Valéry* in Cleusa Passos & Yudith Rosenbaum (orgs), « Interpretações. Crítica Literária e Psicanálise », Ateliê, Cotia, 2014
- Zular, Roberto, *Ficção como variação de contexto*, 2017, accepté pour publication.