

Université de Montréal

Les incidences littéraires du fragment dans les oeuvres *Monsieur Teste* de Paul Valéry et
Palomar d'Italo Calvino

par
Marie-Pier Beaulieu

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de M.A
en littérature comparée

août 2010

© Marie-Pier Beaulieu, 2010

Université de Montréal

Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :

Les incidences littéraires du fragment dans les oeuvres *Monsieur Teste* de Paul Valéry et
Palomar d'Italo Calvino

Présenté par :
Marie-Pier Beaulieu

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Terry Cochran
Président-rapporteur

Wladimir Krysinski
Directeur de recherche

Jacques Cardinal
Membre du jury

Résumé/Abstract

Rédigés de manière non linéaire, *Monsieur Teste* (1946) de Paul Valéry et *Palomar* (1983) d'Italo Calvino posent les limites de l'intellection pure et les possibilités du texte littéraire à rendre compte d'une conscience, celle des sujets – Teste et Palomar –, comme les témoins réfléchis des phénomènes de l'univers. Bien qu'issus d'époques et de mouvements littéraires différents (poésie moderne française de l'entre-deux guerre chez Valéry, le néoréalisme italien chez Calvino) les deux auteurs parviennent néanmoins à une écriture comparable, qui valorise l'éclatement formel des catégories romanesques conventionnelles (intrigue, espace, temps, personnage) vers un nouveau réalisme, plus libre et moins contraignant. Que ce soit par le récit composites *Monsieur Teste* où Valéry met en scène Teste, un homme taciturne et solitaire vivant de l'intérieur, ou encore *Palomar* dont le protagoniste décide, un beau jour, d'arpenter du regard la moindre parcelle de l'univers, un élément demeure constant : le *fragment*, comme manière d'appréhender et de comprendre le monde et, par ricochet, de se saisir soi-même. L'analyse des incidences littéraires du fragment nous permettra d'interroger et de mettre en lumière, en les comparant, l'écriture fragmentaire de *Monsieur Teste* et *Palomar* comme la création d'une structure textuelle, mais aussi comme une forme donnant vie à un contenu : la pensée prenant conscience de ses actes.

Mots clés : fragment, littérature, construction, oeuvre, sujet, connaissance.

Written in non-linear fashion, Paul Valéry's Monsieur Teste (1946) and Italo Calvino's Palomar (1983) establish limits for pure intellection and modern literatures possibility to account for subjective consciousness – that is, for Teste and Palomar – as thinking witness to phenomena of the universe. Although stemming from different literary movement (for Valéry, modern poetry of the inter-war period and, for Calvino, Italian Neorealism), both writers produce a similar form of writing that valorises the formal explosion of conventional categories (plot, spacetime, character) and points toward a new realism, freer and less restrictive. Whether it is in the composite narrative of Monsieur Teste representing Teste, a taciturn and solitary man with an inner life, or that of Palomar who suddenly decides to visually inventory the smallest parcels of the universe, one element remains constant : the fragment as a way of seizing and understanding the world and, indirectly, one self. Analyzing the fragment's literary effects will allow us to reflect on and demonstrate by way of comparison, how the fragmentary writes of Monsieur Teste and Palomar create a textual structure as well of a form giving life to a content : thought becoming aware of its actions.

Keywords : fragment, literature, construction, work, subject, knowledge.

Table des matières

Page titre	i
L'identification du jury	ii
Résumé /Abstract	iii
Table des matières	iv
Abréviations et sigles utilisés	v
Dédicace	vi
Remerciements	vii
Introduction	1
Chapitre I : La poétique du fragment dans <i>Monsieur Teste et Palomar</i>	
L'espace fragmentaire comme dialectique du mouvement	7
Le regard fragmenté	29
Le fragment comme voix narrative	34
Calvino : arsenal d'un écrivain à contraintes	41
Chapitre II : La conduite du <i>refus</i> chez Valéry et Calvino	
L'écriture fragmentaire comme totalité romantique ?	54
L'écriture fragmentaire comme contestation romanesque ?	68
La prose lapidaire : un style riche en inventions	81
Chapitre III : Pour un déplacement symbolique de la pensée	
Teste et Palomar comme <i>purs</i> impossibles accomplis ? ¹	86
Le fragment : de l'écriture à la lecture	100
Conclusion	109
Bibliographie	114

v

¹ Expression empruntée à Jean Levaillant dans sa préface de l'ouvrage *Valéry devant la littérature* de Michel Jarrety, p. 12.

Abréviations et sigles utilisés

Pour les citations de *Palomar*, nous utilisons deux éditions. La première en langue originale. Lorsque nous citons la version italienne, le titre est indiqué suivi de la page. Lorsque nous utilisons la traduction de Jean-Paul Manganaro le titre *Palomar* est directement suivi de l'abréviation trad. ainsi que du numéro de page.

Pour les citations tirées des *Oeuvres*, 2 volumes, de Paul Valéry, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1957 et 1961, nous abrégeons par *OE. I*, pour le tome I, et *OE.II*, pour le tome II. En ce qui concerne les quelques extraits des *Cahiers* de Paul Valéry nous les tirons directement de l'ouvrage *Paul Valéry philosophe d'art* de Patricia Signorile, publié avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, 1993, Librairie philosophique J.Vrin, Collection « Essais d'art et de philosophie ». Tous les extraits des *Cahiers* font référence au fac-similé, tome I à XXIX, C.N.R.S., 1957-1962, préface de Louis de Broglie. Nous indiquons le numéro du volume suivi de la page concernée par l'auteure pour les fragments utilisés.

Ci-dessous sont précisées les années réunies dans chaque tome.

I (1894-1900)
II (1900-1902)
III (1903-1906)
IV (1906-1913)
V (1913-1916)
VI (1916-1918)
VII (1918-1921)
VIII (1921-1922)
IX (1922-1924)
X (1924-1925)
XI (1925-1926)
XII (1926-1928)
XIII (1928-1929)
XIV (1929-1931)
XV (1931-1932)
XVI (1932-1933)

XVII (1933-1935)
XVIII (1935-1936)
XIX (1936-1937)
XX (1937-1938)
XXI (1938-1939)
XXII (1939-1940)
XXIII (1940)
XXIV (1940-1941)
XXV (1941-1942)
XXVI (1942-1943)
XXVII (1943)
XXVIII (1943-1944)
XXIX (1944-1945)

À *mes* familles
ainsi qu'à mes deux soleils : Eliot et Charlie

Remerciements

Dans un premier temps, je désire remercier mon directeur Wladimir Krysiniski avec qui j'ai toujours voulu travailler. Merci de m'avoir donné à lire Valéry et Calvino dans un cours au baccalauréat ;

Je tiens aussi à souligner mon admiration à l'égard de Terry Cochran et Jean-Claude Guédon, tous les deux professeurs au Département de littérature comparée de l'Université de Montréal. Leur passion pour la littérature n'a d'égale que l'intérêt que nous avons tous à vouloir suivre leurs cours ;

À Jacques-Bernard, auprès de qui le dialogue est si naturellement possible ;

À mes fidèles amies, qui me prennent comme je suis et sans qui je n'aurais pu terminer cette longue aventure ;

Et finalement, une reconnaissance toute spéciale à mon amoureux et complice de longue date Stéphane, qui par son amour donne vie à toute cette théorie.

INTRODUCTION

La poétique, du grec ancien *poiesis*, implique la création d'un sens, alors que le fragment, du latin *frangere*, évoque la brisure. Or, comment parvenir à créer ce qui doit initialement être rompu, comme le rappelle Pierre Garrigues dans son ouvrage *Poétiques du fragment* (1995) ? C'est autour de cette interrogation que gravitera le présent mémoire, alors que notre attention sera portée sur les incidences littéraires du fragment dans les récits *Monsieur Teste* (1946) de Paul Valéry et *Palomar* (1983) d'Italo Calvino. Textes complexes certes, qui par la spécificité de leurs structures, nous empêchent de les considérer de facto comme de véritables recueils de fragments. D'une part, parce qu'ils évoquent beaucoup plus qu'une simple forme naturelle ou accidentée (ruine ou vestige d'une totalité antérieure) mais aussi parce que leur forme est plus souple et donc moins contraignante que les structures explicites du roman ou de l'essai philosophique. La notion de fragment entretient des relations multiples avec plusieurs totalités, qu'elles se nomment « Œuvre, Sujet, Société ou Histoire ».² Or, l'étendue de tous ces champs d'analyse étant beaucoup trop vaste pour les contenir dans une simple analyse, seules les notions d'œuvre et de sujet seront, ici, retenues. Notre réflexion s'articulera de cette manière autour de la question

² Ginette Michaud, *Le fragment dans les textes de Roland Barthes, Théorie et pratique de la lecture*, Thèse de doctorat présentée au Département d'études françaises, Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 1983, p. 39.

suivante : « Comment rendre compte du fragment s'il s'inscrit à l'intérieur d'un système, c'est-à-dire à l'intérieur de ce qu'il tente de nier pour lui échapper ? ». Dans le sillage de la pensée de Garrigues entourant le fragment, nous retrouvons celle de Ginette Michaud qui soulève, dans sa thèse de doctorat, la complexité de l'exigence fragmentaire. On y apprend que l'écriture du fragment ne peut être élaborée ni comprise à partir d'une seule définition. Car le propre du fragment est bien, pour l'auteure, de ne pouvoir être pleinement saisi ; d'où l'intérêt toujours actuel d'y consacrer des études littéraires.

S'il n'y a jamais eu ni concept, ni théorie, ni même forme délimitée ou fixée du fragment, c'est qu'il ne saurait en être autrement, non à cause de déterminismes historiques ou « extérieurs », mais à cause de la nature même du fragment. Ni théorie, ni concept, ni forme du fragment n'aident à penser l'exigence fragmentaire. C'est même, très exactement, cette méconnaissance, et seulement cette méconnaissance, qui peut aider à lire l'exigence fragmentaire. Cette méconnaissance n'est pas qu'une erreur elle est le mode même de la pensée qu'exige le fragmentaire : une pensée qui pressent mais qui laisse échapper, une pensée qui entrevoit mais sans peut-être le savoir jamais.³

Plutôt que de proposer une classification scientifique du fragment, nous esquisserons une piste d'analyse ayant pour centre la conscience à la fois rationnelle et esthétique du sujet. Pour ce faire, nous retiendrons les noms de deux hommes : Teste et Palomar. Hommes taciturnes, solitaires et peu bavards, la curiosité des deux protagonistes et leur propension à tout intellectualiser sont des caractéristiques bien à eux. Malgré leur similarité, l'unité de la pensée de leurs auteurs ne s'impose pas d'emblée, nous posant un double dilemme. D'une part, celui de l'époque, celle de l'entre-deux guerre chez Valéry et celle de l'après-guerre italienne chez Calvino. Le dilemme s'étend, par ailleurs, jusqu'au genre des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, alors que les deux auteurs introduisent, à l'intérieur de leur texte respectif, une méthode différente, parfois sans aucun lien logique entre les parties, si ce n'est qu'elles sont classées sous un titre qui donne lieu à une illusion d'ordre chronologique. Ceci met en péril la continuité narrative de l'œuvre, tout en l'intégrant dans un genre libre qui semble avoir été construit délibérément par Valéry et Calvino. Qu'ont-ils en commun ? Et pourquoi avoir choisi de faire coïncider leurs œuvres en plus de leur consacrer toute une analyse ?

³ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 54.

À travers ces dispositifs, Valéry et Calvino nous ont laissé une œuvre épousant la pureté rythmique de la poésie et de la musique, en plus d'un espace d'écriture personnelle en rupture avec les notions de structure et de système logique, (que l'on reconnaît, généralement, aux textes tel le roman). De surcroît, Valéry et Calvino semblent avoir été des écrivains à la recherche d'une voix pour interroger et mettre à l'épreuve les limites de la *raison pure*.⁴ Nous entendons par là la raison a posteriori qui emprunte le détour de l'expérience sensible afin de se concrétiser par la pensée. Expérience que les deux auteurs illustrent par la singularité du lien indéfectible qui unit le corps et l'esprit de Teste et de Palomar. Car une pensée non incarnée n'est-elle pas confinée à ne jamais outrepasser les frontières de la fiction ?

La littérature comparée, *Weltliteratur*, est un champ d'étude qui transgresse les frontières nationales et culturelles pour trouver, à travers la réception des œuvres, un lieu de communicabilité. C'est en cela qu'elle ne peut s'expliquer dans la genèse d'un seul corpus, mais bien à travers les différentes pensées et cultures mises en relations les unes avec les autres. La polyphonie et l'hétérogénéité des voix narratives occupent donc le cœur même de cette discipline. Poursuivant dans la même lancée, Terry Cochran énonce, dans son ouvrage *Plaidoyer pour une littérature comparée* (2008) que : « La littérature comparée aborde les textes sans donner la primauté à l'histoire, à une seule tradition ou, dans le monde moderne, à une seule discipline ». ⁵

En effet, si nous avons choisi de présenter une lecture d'une œuvre de Valéry, parallèlement à celle de Calvino, c'est qu'ils font partie de ces écrivains précurseurs ayant initié une écriture personnelle et imprévisible où le lecteur joue désormais un rôle essentiel à l'intérieur du texte et du discours qui l'entoure. Cette tentative de séparation systématique qu'opèrent Valéry et Calvino avec la modernité qui les précède caractérise un aspect important de leur démarche d'écrivain. Notre intention est donc de redonner, dans le contexte de notre lecture de *Monsieur Teste* et *Palomar*, aux mots fragment et fragmentaire une ouverture à la fois théorique et singulière. Une attention particulière sera ainsi accordée à l'interaction entre textes, alors que

⁴ Par ce concept, nous renvoyons directement à l'introduction de la *Critique de la raison pure* de Kant.

⁵ Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Éditions Nota bene, *Nouveaux essais Spirale*, 2008, p. 76.

nous en offrirons une lecture subjective, qui n'est pas à l'abri de la fragmentation, car « chaque fragment est lui-même un texte hétérogène, citeur, traversé de plusieurs codes culturels, parfois conflictuels ; enfin, parce que chaque fragment constitue à la fois le hors-texte, le pré-texte et le contexte des autres fragments ».⁶ Le fragment comme forme littéraire sera analysé à partir de la théorisation du genre fragmentaire tel que mis de l'avant par le romantisme allemand au XIX^e siècle. Parmi le vaste choix de penseurs ayant écrit à cette époque, la pensée de Friedrich Schlegel et celle de Novalis seront retenues et, avec elles, l'idée d'une forme textuelle inachevée ouvrant sur un sens toujours à venir.

Ce bref retour au « monde de la vie »⁷, marqué par les sens et le langage, nous permettra de rendre compte du déplacement symbolique de la pensée qui place le sujet (Palomar) au centre de l'expérience sensible et s'oppose, par là, à la feinte naïveté d'une prétendue objectivité scientifique (Teste). Cette brève historicité du fragment, de ses origines germaniques à l'époque moderne de Valéry et Calvino, nous permettra de mettre en lumière, afin de mieux le comprendre, le rapport entre texte et écrivain. Et par là, voir en quoi et comment les méthodes créatrices de Valéry et Calvino s'unissent par des sensibilités similaires.

Dans un premier temps, nous démontrerons en quoi les récits *Monsieur Teste* et *Palomar* ont marqué la littérature et la pensée de leurs époques respectives, alors qu'ils se présentent comme la destruction d'un certain idéal, et d'une quête d'équilibre entre la raison pure et le monde sensible. Quête magistralement entreprise par Kant, et que Valéry semblera poursuivre, de manière interlope tentant de mener à terme sa quête d'une rationalité subjective. Une lecture personnelle donc, qui n'échappe pas non plus à sa propre fragmentation, car inhérente à sa condition même d'analyse comparée. Le chapitre liminaire rend compte de la notion de *poésie*⁸ afin d'établir la poétique du fragment comme incidence retentissante à l'intérieur des deux récits à l'étude. Le deuxième chapitre est consacré au refus de la forme romanesque et structurale afin de découvrir comment les récits parviennent à se constituer autour d'un objet central : le sujet.

⁶ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 63.

⁷ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, *folio*, 1986, p. 29.

⁸ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, *Collection d'Esthétique*, 1995.

Sous d'autres couverts que la brisure, le résidu et le fragment, l'écriture fragmentaire n'aura jamais été aussi littéraire, selon nous, que chez les deux auteurs étudiés dans le présent mémoire. C'est à partir d'eux, et de l'éternel inachevé, que Teste et Palomar, fuyant toute description psychologique et physique, parviennent à nous transporter dans l'abstraction, lieu propice aux divagations du lecteur. Le troisième chapitre, pose un regard sur les notions d'écrivain et de lecteur. Qui parle ? Et pour être entendu de qui ? La construction d'un regard et d'une voix – celle de l'écrivain – sera retenue afin de poser les fondements de la question de la lecture. L'incidence du fragment sera ici de l'ordre de la réceptivité, alors que *Monsieur Teste* et *Palomar* semblent être ce que nous qualifions librement d'autobiographies travesties. Par là, nous verrons en quoi la littérature est un terrain fertile propice à l'éclosion de la pensée, en dépit des époques et des espaces de sa réceptivité.

Il nous importe, en somme, de rendre possible la compréhension du fragment comme espace discontinu s'inscrivant à l'intérieur de la continuité temporelle de la pensée. Au terme de quoi, le fragment pourra être interprété comme un mode d'écriture non linéaire nécessitant, pour se déployer pleinement, la participation du lecteur, comme le prolongement des interrogations de Teste et Palomar.

Le fonctionnement du monde ne se donne pas à l'œil, mais se révèle dans les images de l'esprit qui exigent une mise en scène, inévitablement « littéraire », pour exister.⁹

– Terry Cochran

CHAPITRE I

La poétique¹⁰ du fragment dans *Monsieur Teste* et *Palomar*

L'espace fragmentaire comme dialectique du mouvement

Les récits *Monsieur Teste* et *Palomar* mettent en scène un espace de subjectivité où les protagonistes font l'expérience des limites de leur intellect à travers une série d'observations et d'aphorismes. Ainsi, qu'est-il possible de connaître ? Et que peut nous apprendre la contemplation d'une salle de spectacle bondée, où tout le monde semble programmé à réagir de la même manière ? Certes, et nous le verrons plus loin, la quête de l'objectivité pure transforme nos deux protagonistes en de « multiples discontinuités »¹¹, alors qu'il s'avère ardu, pour ne pas dire impossible, de s'abstraire des phénomènes que l'on observe. Puisque penser le complexe, pour reprendre cette idée de Patricia Signorile, implique une communicabilité de l'être avec le monde vécu. Entre la structure explicite du texte littéraire, et la dispersion des consciences de

⁹ Terry Cochran, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Éditions Nota bene, *Nouveaux essais Spirale*, 2008, p. 91.

¹⁰ *Poétique* est le titre choisi par Paul Valéry pour le cours qu'il donna au Collège de France à partir 1937 jusqu'à sa mort le 20 juillet 1945. Pour plus de détails, voir le texte « Première Leçon du cours de Poétique », in *OE. I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, pp. 1340-1358.

¹¹ Wladimir Krysinski, *Fragments et fragmentations dans la négativité de Theodor Adorno*, Université de Montréal, 2010, (article à paraître dans un volume d'hommages au professeur Walter Moser), p. 14.

Teste et Palomar, Valéry et Calvino illustrent la dialectique opérante entre la conscience du sujet et l'extériorité du monde. Mouvement marqué par un éternel retour vers soi, parsemé à la fois de doutes et d'incertitudes.

Teste et Palomar tentent, en vain, de pénétrer en eux-mêmes par une succession d'expériences sensibles et fragmentées. C'est en cela que l'interruption devient, pour eux, une manière de comprendre le monde et par ricochet, de se saisir soi-même. Nous pensons ici à la partie *Lecture d'une vague* tirée du récit *Palomar*, dans laquelle le protagoniste regarde avec attention une vague se former à l'horizon. Malgré sa volonté et ses nombreux efforts pour en saisir la mécanique, son projet demeure voué à l'échec, c'est-à-dire à l'incapacité de son esprit à tenir compte de « toutes [l]es composantes simultanées sans en négliger aucune »¹² qui participent à la formation d'une vague. Le constat de Palomar réside indéniablement dans l'incapacité de son esprit à saisir le mouvement dans sa généralité absolue. Puisqu'à partir du moment où le regard de Palomar fixe un objet, ce dernier ne cesse-t-il pas d'être général ? C'est du moins ce que nous laisse présager Calvino alors que « appuntare l'attenzione su un aspetto lo fa balzare in primo piano e invadere il quadro, come in certi disegni che basta chiudere gli occhi e al riaprirli la prospettiva è cambiata. »¹³ Si regarder le particulier fixe l'attention, le regard porté sur une chose précise empêche Palomar d'en saisir la totalité. Ce dernier doit, dès lors, se résigner à ne pouvoir « étendre [sa] connaissance des vagues à l'univers entier ».¹⁴ Et si la seule façon d'atteindre l'universel était d'être tout simplement soi-même ?

Teste fait, lui aussi, l'expérience du singulier en essayant de saisir l'homogénéité des spectateurs assis dans la salle de l'Opéra. À la manière de Palomar, Teste balaie du regard l'étendue de la salle de spectacle cherchant, par là, à en extraire une certaine connaissance. À l'opposé de Palomar, qui s'efforce à trouver le général et ne parvient qu'à en extraire quelques particularités (ex : l'écume blanche de la vague, le mouvement du sable lorsque la vague vient s'étendre sur la rive, la vague qui se forme au loin), Teste ne réussit pas à outrepasser le général

¹² Wladimir Krysinski, *op.cit.*, p. 12.

¹³ Italo Calvino, *Palomar*, Milano, Arnoldo Mondadori S.p.A, *Oscar*, 1994, p. 9.

« Fixer son attention sur un détail fait surgir ce dernier au premier plan et lui fait envahir le tableau, comme dans certains dessins où il suffit de fermer les yeux et de les rouvrir pour que la perspective ait changé. », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

pour atteindre le singulier. De manière inverse, mais pour le moins analogue, Palomar et Teste sont confrontés au même échec : l'impossibilité de leur être à se laisser pénétrer par les phénomènes regardés. Que ce soit en fixant le spécifique pour en extraire une loi universelle (Palomar) ou encore en fixant le général afin d'en faire poindre le particulier (Teste), les deux protagonistes font l'expérience, de quelques manières que ce soit, du singulier. C'est de cette manière que l'on constate la complexité des deux protagonistes, qui malgré tous leurs efforts, ne parviennent pas à s'insérer dans la société. (Encore faudrait-il qu'ils le veuillent vraiment !) Confinés à demeurer en marge des phénomènes qu'ils contemplent, Teste et Palomar agissent comme les témoins d'un monde en éternel mouvement. À ce propos, regardons de plus près l'extrait suivant de *Monsieur Teste*, ou l'ami de Teste, stupéfait devant l'acuité visuelle de son acolyte, énonce la scène à laquelle il vient d'assister :

Chacun était à sa place, libre d'un petit mouvement. Je goûtais le système de classification, la simplicité presque théorique de l'assemblée, l'ordre social. J'avais la sensation délicieuse que tout ce qui respirait dans ce cube allait suivre ses lois, flamber de rires par grands cercles, s'émouvoir par plaques, ressentir par *masses* des choses *intimes*, – *uniques* – des remuements secrets, s'élever à l'inavouable ! J'errais sur ces étages d'hommes, de ligne en ligne, par orbites, avec la fantaisie de joindre idéalement entre eux tous ceux ayant la même maladie, ou la même théorie, ou le même vice... Une musique nous touchait tous, abondait, puis devenait toute petite. Elle disparut. M. Teste murmurait : "On n'est *beau*, on est extraordinaire que pour les autres ! *Ils* sont mangés par les autres !" ¹⁵

Entre la pensée concrète du monde et celle, plus secrète, de soi, Valéry et Calvino (à travers les figures de Teste et Palomar), semblent alimenter, comme le souligne Patricia Signorile, le projet nietzschéen d'une philosophie à la fois antimétaphysique et esthétique.¹⁶ De toute évidence, Teste et Palomar entretiennent avec le monde des rapports strictement intellectuels. Point de Dieu. Point de transcendance. Qu'une pensée pure, qui permet à l'homme de se concevoir dans l'infini. Nous entendons par infini le cycle perpétuel des interrogations de nos deux protagonistes. Certes, Teste et Palomar se rapprochent davantage de machines à penser que de personnages humains, sensibles et attachants. Et c'est en cela, que la notion d'infini est en lien avec la capacité des deux hommes d'étendre leur regard au-delà des choses visibles. En

¹⁵ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, pp. 23-24.

¹⁶ Patricia Signorile, *Paul Valéry : Philosophie de l'art*, Paris, 1993, p. 15.

d'autres mots, la notion d'infini peut être comprise, comme la faculté de Teste et Palomar à fixer leur attention sur des spéculations intérieures. L'explication suivante, de Franco Ricci, rend compte de l'insuffisance des choses matérielles à remplir l'espace intérieur de Teste et Palomar :

Vision may dissect the world, rendering it more intelligible. These functions may assume different points of view but the stance is always one of willed innocence, of detached cognizance, of bewildered wonder. There is no plenitude in materiality, no replenishment that extends beyond the immediate moment. At the end of *Palomar* the protagonist postulates his own death in order to extend momentary gratification into infinity.¹⁷

Les deux protagonistes, en posant leur regard sur le monde, font l'expérience d'un certain au-delà, d'une virtualité qui permet à leur être de perdurer dans le temps et d'accéder à la spécificité de leur propre existence. Le fragment se manifeste, dès lors, comme une entité saisissable en elle-même dans la mesure où telle une huître, il contient la somme de ce qu'il est. Les deux hommes, au même titre que la structure des récits qui portent leurs noms, peuvent, de ce fait, être perçus comme un amalgame de fragments formant une unité : un livre. La structure des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* apparaît, de ce fait, comme le dénominateur commun de la poétique du fragment à l'œuvre chez Valéry et Calvino. La répartition textuelle qui les compose permet, en effet, de constater qu'ils ne sont pas le fruit d'un simple hasard, mais bien d'une raison décidée à faire de l'écriture un outil par lequel la pensée peut se former et s'étendre.

Les démarches littéraires de Valéry et Calvino rendent ainsi applicable l'idée abstraite du concept au niveau de l'intuition sensible. La pensée de Teste et Palomar s'organise, ainsi, à partir des irrégularités des phénomènes qu'ils observent. Puisque « si tout fût irrégulier ou tout régulier, point de pensée, car elle n'est qu'un essai de passer du désordre à l'ordre, et il lui faut des occasions de celui-là – et des modèles de celui-ci ».¹⁸ Les observations de Teste et Palomar permettent, en ce sens, de démontrer en quoi le sujet n'est pas à l'abri d'une « re-fragmentation qui prépare une nouvelle totalité, toujours instable, toujours sujette aux théâtres des futures

¹⁷ Franco Ricci, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 2001, p. 284. Nous traduisons comme suit : « La vision peut disséquer le monde, le rendre plus intelligible. Ces fonctions peuvent assumer différents points de vue, mais la position est toujours celle d'une innocence voulue, d'une connaissance détachée, d'émerveillement éperdu. Il n'y a pas de plénitude dans la matérialité, pas de régénérescence qui s'étend au-delà de l'instant immédiat. À la fin de *Palomar* le protagoniste postule sa propre mort afin d'étendre la satisfaction momentanée à l'infini. »

¹⁸ Paul Valéry, *OE.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1173.

fragmentations-improvisations, et des négativités momentanées, discursives, pulsionnelles, cognitives ».¹⁹

Afin de bien illustrer notre propos, revenons à *Palomar*, et plus particulièrement à la partie *La spada del sole*, dans laquelle Palomar nage et fait l'expérience de son corps en apesanteur. Le soleil, sur le point de se coucher, fait miroiter une raie de lumière dans l'eau, donnant l'illusion d'une épée fendant la mer. C'est à ce moment précis que Palomar, parmi les autres baigneurs, fait l'expérience du faisceau de lumière qu'il voit mais qu'il ne peut toucher. C'est à partir de ses observations, qu'il transforme ensuite en interrogations, que Palomar en vient à penser que « non posso raggiungerla, è sempre lì davanti, non può essere insieme dentro di me e qualcosa in cui io nuoto, se la vedo ne resto fuori ed essa resta fuori. »²⁰ Par cet exemple, Calvino démontre en quoi les représentations que se fait le sujet sont destinées à demeurer dans le domaine de l'abstraction. En ce sens, le corps et l'esprit ne sont pas toujours en parfaite symbiose, alors que certaines associations intellectuelles – telle *l'épée de soleil* –, ne peuvent être partagées, implicitement avec le corps. Tout comme Palomar, Teste fait, lui aussi, l'expérience de ce qui lui est extérieur, alors qu'il regarde la foule à l'Opéra, ne perdant « pas un atome de tout ce qui devenait sensible, à chaque instant, dans cette grandeur rouge et or ».²¹ Poursuivant dans la même optique, regardons de plus près le passage suivant de *Monsieur Teste*, où l'ami de Teste décrit à nouveau les observations de son compère :

Il fixa longuement un jeune homme placé en face de nous, puis une dame, puis tout un groupe dans les galeries supérieures, – qui débordait du balcon par cinq ou six visages brûlants, – et puis tout le monde, tout le théâtre, plein comme les cieux, ardent, fasciné par la scène que nous ne voyions pas. La stupidité de tous les autres nous révélait qu'il se passait n'importe quoi de sublime. Nous regardions se mourir le jour que faisaient toutes les figures dans la salle. Et quand il fut très bas, quand la lumière ne rayonna plus, il ne resta que la vaste phosphorescence de ces mille figures. J'éprouvais que ce crépuscule faisait tout ces êtres passifs. Leur

¹⁹ Wladimir Kryszynski, *op.cit.*, p. 14.

²⁰ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 17.

« Je ne peux la rejoindre, elle est toujours là devant moi, elle ne peut être en même temps en moi et quelque chose dans quoi je nage, si je la vois c'est que je reste en dehors et qu'elle reste au-dehors. », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 23.

²¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 25.

attention et l'obscurité croissantes formaient un équilibre continu. J'étais moi-même attentif *forcément*, – à toute cette attention.

M. Teste dit : « Le suprême *les* simplifie. Je parie qu'ils pensent tous, de plus en plus, *vers* la même chose. Ils seront égaux devant la crise ou limite commune. Du reste, la loi n'est pas si simple... puisqu'elle me néglige, – et – je suis ici. »²²

De toute évidence, Palomar ne pourra jamais toucher « l'épée » de soleil autrement que par la représentation intérieure qu'il se fait de cette dernière. Son expérience est donc, chaque fois, différente de celle des autres baigneurs, pourtant là, près de lui. C'est ainsi que Teste et Palomar parviennent à intellectualiser le général par leur expérience singulière. Les deux protagonistes accèdent, de cette manière, à l'édification d'un certain savoir par la saisie rationnelle des données empiriques. Suivant quoi, Valéry et Calvino semblent faire l'usage du fragment comme mode d'écriture visant à illustrer ce que pourrait être la vie d'une théorie (Teste et Palomar). De toute évidence, les deux protagonistes ne sont pas des personnages littéraires faciles à saisir, l'acuité de leur pensée, et les caractéristiques de leur personnalité étant davantage scientifiques (ex : abstraction, exactitude, précision, absolue) que littéraires. Les deux auteurs s'éloignent, par là, des préceptes, plus *classiques* de la représentation littéraire, dans la mesure où la littérature n'est plus, pour eux, le miroir du monde, mais bien *d'un* monde. C'est-à-dire *mon* monde, le monde intérieur des modernes (duquel Descartes fut l'instigateur). C'est de cette manière que Valéry et Calvino confèrent un statut complexe à l'écriture fragmentaire, à la fois sensible et cognitive.

Au premier abord, la posture néo-classique de Valéry repose sur la distinction rigoureuse entre les différents arts qu'il a expérimentés au cours de son évolution personnelle, dont l'architecture et la musique. Sans toutefois s'arrêter à copier les styles des XVII^e et XVIII^e siècles, Valéry est resté fidèle à l'architecture qu'il a transposée métaphoriquement dans ses textes grâce au langage. La structure de *Monsieur Teste* peut ainsi être appréhendée comme une tentative de son auteur à ériger une forme littéraire nouvelle. Défiant les procédés romanesques conventionnels (narration continue, élaboration de la psychologie des personnages, intrigue), Valéry incite le lecteur à emprunter la voie d'une sensibilité expérimentale, c'est-à-dire à trouver un lien entre son expérience propre et les faits que lui livre le récit. Relevant de la musique et non plus du simple

²² Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 26.

concept, les mots (comme les plus petits fragments du langage) permettent à la pensée, suivant Valéry, de se manifester dans le monde sensible. Les notions de *construction* et de *structure* ne quittent jamais les récits de Valéry ni ceux de Calvino et représentent des préceptes fondamentaux à l'analyse des deux récits. *Monsieur Teste* et *Palomar* apparaissent ainsi comme les chantiers d'un certain savoir-faire, d'une clé visant à déconstruire l'objet observé afin de parvenir à en établir les plus simples mécanismes, car, « per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice ».²³

N'imitant et ne désignant aucun objet a priori, l'architecture et la musique sont des arts qui font appel à une parfaite maîtrise des matériaux utilisés et s'éloignent, par là, de la simple représentation. La notion de construction, comme le soulève Valéry dans son *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, désigne « plus fortement le problème de l'intervention humaine dans les choses du monde [...] ».²⁴ Ainsi, verrons nous en quoi l'esprit, comme faculté proprement humaine, est inextricablement lié à la construction des récits composites *Monsieur Teste* et *Palomar*. Du symbolisme, Valéry a retenu « le modèle de la Musique, fondée sur la répétition et le changement, art non des sons mais des combinaisons ; l'imprescriptible différence de la poésie à la prose, identique à ce qui distingue la danse de la marche (la première constituant un système d'actes qui ont leur fin en eux-mêmes) ; l'indépendance de la poésie à l'égard des sujets, sentiments, philosophies, morales [...] ».²⁵

Il s'ensuit que la poétique du fragment, telle que présentée dans les récits analysés, peut être comprise comme l'habileté des deux auteurs à trouver « la gamme et le système d'accords dont la pensée en général serait la musique ».²⁶ Cette idée est largement illustrée dans les récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, qui mettent en scène l'édification d'une pensée. Les textes font ainsi échos à la notion de composite, terme que nous empruntons au lexique de l'architecture et que nous convoquons en évoquant l'assemblage de matériaux divers à l'objet initial. Nous attribuons ce qualificatif aux récits de Valéry et Calvino, qui font l'usage de styles et de voix narratives

²³ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 8.

« [...] pour maîtriser la complexité du monde en la réduisant à son mécanisme le plus simple », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 14-15.

²⁴ Paul Valéry, *Œ.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1188.

²⁵ Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, Paris, Seuil, 1981, pp. 55-56.

²⁶ Paul Valéry, *Œ. II, Notes, Mauvaises pensées et autres*, p. 1481.

différentes. Ces dernières confèrent à la singularité de *Monsieur Teste* et *Palomar* une multiplicité de facettes dans l'unité d'un seul récit.

De cette manière, et telle une grande chaîne dont les maillons seraient les êtres humains et la vie sur terre, chaque entité s'influence l'une l'autre. Mais qu'en est-il de Teste et Palomar, hommes solitaires et taciturnes, circuits fermés sur eux-mêmes ? Et que vise à nous communiquer les récits ? L'effet de causalité que mettent de l'avant Valéry et Calvino puise sa force à l'intérieur du sujet et ne s'inscrit plus dans un processus rectiligne, mais plutôt dans un mouvement d'éternel retour vers « les fonctions biologiques et intellectuelles »²⁷ des protagonistes. Les pensées des deux protagonistes peuvent ainsi se résumer à la force innée qui anime tout leur être. Par là, Valéry et Calvino seraient-ils arrivés à créer ce que Michel Foucault qualifiait dans *Les mots et les choses*, « d'épistémè » ? Nos deux auteurs sont certainement parvenus, à des époques différentes, à une nouvelle manière de concevoir littérairement le monde, par la construction d'un discours se servant du passé pour mieux ancrer le présent. Discours qui ne trouve plus son compte, à notre avis, dans la tradition livresque qui les vit naître, mais dans une *praxis* ayant pour centre la conscience de Teste et Palomar. Si bien que les démarches créatrices des deux auteurs peuvent être perçues comme un prisme, dont la forme parfaitement travaillée et ciselée permet de rendre compte du contenu par « l'acte de la forme ».²⁸ Que ce soit par la curiosité de Palomar, qui arpente la ville, le jardin d'où il regarde le ciel, la démarche du protagoniste est représentée par le travail de l'auteur sur le texte lui-même. Calvino consacre une importance indéniable aux choix de la forme. Le recours au style de la description pour faire état d'une vague sert à mettre en valeur l'objet même du texte. De cette manière, la première partie de *Palomar*, *Palomar sulla spiaggia*, entame non seulement le récit, mais sert aussi d'ouverture à la méthode de Calvino, qui consiste à adapter le style de l'écriture avec l'objet exposé dans le chapitre ou sous-chapitre. À cet égard, regardons l'exemple suivant :

²⁷ Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 15.

²⁸ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 119. Nous reviendrons sur la notion de forme textuelle au chapitre II, alors que nous y aborderons le refus des deux auteurs à se plier aux règles du roman.

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa : vuole guardare un'onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatta e un concorso di circostanze esterne adatto : e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. Infine non sono « le onde » che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta : volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso.²⁹

La complexité indéniable de *Monsieur Teste* se situe précisément dans le morcellement du récit en une pluralité de voix narratives, qui nous ramène au caractère insaisissable et mystérieux de Teste. Cette cohérence entre le fond et la forme privilégie l'action au détriment de la finalité de l'objet et dresse un parallèle intéressant entre les mathématiques, la poésie et la musique. La pluralité des modes d'expression a donc ceci de particulier : elle se fonde dans l'unicité d'une seule formule, d'un seul poème ou encore d'une seule pièce. La poétique du fragment exposée dans *Monsieur Teste* et *Palomar* ne présente aucun rebondissement ni intrigue littéraire, alors que l'importance est accordée au potentiel évocateur de l'ensemble. D'un point de vue littéraire, ce n'est donc pas le contenu des récits qui innovent, ni même les propos de Teste et Palomar (qui reprennent des questions existentielles de l'homme face à l'immensité de l'univers maintes fois relevés par la philosophie ancienne et la littérature moderne), mais bien la répartition de thèmes à la fois philosophique, littéraire et poétique, dans une forme textuelle qui défie toute catégorisation.

Tout porte ainsi à croire que Valéry, tout comme Calvino, ait décidé de se prêter au jeu de sa propre pensée critique en faisant du texte littéraire, à la manière d'une partition musicale, le lieu d'une écriture rythmique entrecoupée de silences, de sauts, d'arrêts et de brèves continuités, alors que « le monde est irrégulièrement semé de dispositions régulières ».³⁰ Le style direct et

²⁹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 5.

« La mer est à peine ridée : quelques petites vagues battent le sable du rivage. Monsieur Palomar se tient debout et regarde une vague. Ce n'est pas qu'il soit absorbé par la contemplation des vagues. Il n'est pas absorbé, car il sait très bien ce qu'il fait : il veut regarder une vague, et il la regarde. Il n'est pas non plus en train de la contempler, car il faut pour la contemplation un tempérament approprié, un état d'âme appropriée : et, bien que monsieur Palomar n'ait en principe rien contre la contemplation, aucune de ces trois conditions n'est dans son cas vérifiée. Enfin, ce ne sont pas « les vagues » qu'il a l'intention de regarder, mais bien une seule vague, c'est tout : il veut éviter les sensations indéterminées et se propose pour chacun de ses actes un objet limité et précis », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 11.

³⁰ Paul Valéry, *OE.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1172.

aphoristique des *Quelques pensées de Monsieur Teste* nous rappelle les *Cahiers* de Valéry. On y retrouve des phrases telles : « Il faut entrer en soi-même armé jusqu'aux dents »³¹, « Le fond de la pensée est pavé de carrefours. Je suis l'instable. L'esprit est la possibilité maxima – et le maximum de capacité d'incohérence. Le MOI est la réponse instantanée à chaque incohérence partielle – qui est *excitant* »³², « je veux n'emprunter au monde (visible) que des forces – non des formes, mais de quoi faire des formes. »³³

Cette propension de nos deux auteurs à faire court permet « d'allier la densité de l'invention et de l'expression au sentiment des potentialités infinies ».³⁴ Il suffit, pour s'en rendre compte, de parcourir *Monsieur Teste*, dont la division textuelle est entrecoupée de plusieurs courts paragraphes, voire même d'une seule phrase. Cette impression de brièveté, bien qu'a priori moins apparente dans le texte de Calvino, n'y est pas absente pour autant. L'originalité de la poétique fragmentaire puise sa source, chez Valéry et Calvino, dans cette dimension de leur travail. Adeptes de la forme dite « brève » du récit, les deux auteurs l'utilisent comme seule manière d'écrire qui soit capable de rendre compte de la vie vécue. Ainsi, et comme le confirme Valéry dans cet extrait tiré d'*Histoire d'Amphion*, la sensibilité et la mélodie de l'assemblage prévalent dans la mise en forme textuelle alors que :

La composition – c'est-à-dire la liaison de l'ensemble avec le détail – est beaucoup plus sensible et exigible dans les œuvres de musique et d'architecture que dans les arts dont la reproduction des êtres visibles est l'objet, car ceux-ci, empruntant leurs éléments et leurs modèles au monde extérieur, au monde des choses toutes faites et des destins déjà fixés, il en résulte quelque impureté, quelque allusion à ce monde étranger, quelque impression équivoque et accidentelle.³⁵

C'est au moyen d'une écriture libérée des contraintes formelles et stylistiques qui sont le fait de leur époque respective, – l'entre-deux guerres pour Valéry et l'après-guerre italienne pour Calvino – que les deux auteurs ont observé et décrit les opérations de l'esprit. La complexité de leur démarche repose ainsi sur l'évolution de la pensée. En valorisant la construction et la

³¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 125.

³² *Ibid.*, p. 126.

³³ *Ibid.*, p. 127.

³⁴ Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op.cit.*, p. 190.

³⁵ Paul Valéry, *Œ.II, Pièces sur l'art, Histoire d'Amphion*, p. 1279.

structure des faits observés, Valéry et Calvino démontrent que les vérités, toujours plurielles, doivent être incarnées et ne peuvent simplement être trouvées. Patricia Signorile ajoute, en faisant référence à la philosophie de Valéry, que : « Les remarques liées au *construire*, au *faire*, au *créer*, donnent le ton en même temps que des schémas de compréhension pour tous les autres problèmes philosophiques ».³⁶

Fond et forme s'influencent incessamment, alors que du premier émerge la seconde, dans un rapport de réciprocité continu. Le sujet parvient donc à se former de deux manières. D'une part, à partir de son identité publique, c'est-à-dire son moi parlant, sa voix extérieure, mais aussi et surtout, par sa voix intérieure, par cette force (implexe) qui lui permet d'être un et plusieurs à la fois. La partie « Dialogue, nouveau fragment relatif à Monsieur Teste », située à la fin du récit de Valéry, permet d'entendre ce que nous considérons être la voix intérieure de l'auteur. Bien que ce dernier n'ait jamais admis publiquement que Teste ait été son autoportrait, nous considérons néanmoins que la pensée de l'auteur semble s'y profiler :

L'homme est différent de moi et de vous. Ce qui pense n'est jamais ce à quoi il pense ; et le premier étant une forme avec une voix, l'autre prend toute les formes et toutes les voix. Par là, nul n'est l'homme, M. Teste moins que personne. Il n'était non plus philosophe, ni rien de ce genre, ni même littérateur ; et, pour cela, il pensait beaucoup, – car plus on écrit, moins on pense.³⁷

Valéry, tout comme son personnage, a lui aussi lutté contre les étiquettes et les catégories sociales (poète, écrivain, philosophe) qui viendraient le confiner en un seul de ses aspects. Ainsi, tout comme Teste, Valéry a-t-il refusé de se faire comparer à d'autres « car, primo, vous ne me connaissez pas – et puis, vous ne connaissez pas les autres. »³⁸ Croyant pouvoir s'isoler du monde et refusant de prendre en compte la circulation et l'échange, Teste et Palomar voient leur projet voué à l'échec, dès le départ. Alors que la mécanique de leur existence se dérègle – puisque vide et paralysée –, elle est détruite par le rêve d'une totalité impossible. Se dessine, dès lors, l'influence des sciences pures, alors que *Monsieur Teste* et *Palomar* se présentent, de façon corollaire, comme les figures abstraites de l'intellect. Il convient de souligner que c'est donc aux sciences pures, que Valéry et Calvino empruntent « leur rigueur, leur tension, [et] leur difficulté

³⁶ Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 11.

³⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 105.

³⁸ *Ibid.*, p. 109.

pure »³⁹, comme moyens d'expression pour transcrire le réel, duquel il n'existe aucune vérité formelle. Effectivement, et comme le rappelle Valéry : « Si nous imaginons un voyage en ballon, nous pouvons avec sagacité, avec puissance, *produire* beaucoup de sensations probables d'un aéronaute ; mais il restera toujours quelque chose d'individuel à l'ascension réelle, dont la différence avec notre rêverie exprime la valeur des méthodes d'un Edmond Teste ».⁴⁰ Dans ces conditions, le vrai formalisme de Valéry, comme le soulève Daniel Oster dans son essai *Monsieur Valéry*,

n'est pas en priorité un formalisme de l'œuvre : ce n'est pas dans les objets du monde, et encore moins dans les concepts, qu'il faut chercher l'unité, mais dans le flux fini des opérations mentales en relations avec le corps et avec le dehors. Il semble au contraire que tout l'effort de Valéry a été de constituer une poétique qui échappe à la mystique symboliste, même si finalement il reste tributaire d'un totalitarisme que la science de son temps lui a seulement permis d'aménager et de relativiser, non de fracturer.⁴¹

Du commun usage, les mathématiques sont une manière de penser, la seule, selon Valéry « qui *soit* ou qui puisse être ce qu'elle représente ce qu'elle *est* ».⁴² De même, et pour reprendre l'explication de Patricia Signorile au sujet de la méthode valéryenne : « La connaissance, faute de trouver son objet tout fait, doit le bâtir ex nihilo par un acte volontariste, qui prend pour modèle l'architecture et qui établit que l'acte de concevoir et de construire l'emporte dans un premier temps sur l'objet ».⁴³ Valéry et Calvino démontrent, par là, qu'il est nécessaire de transformer l'art que l'on met dans les œuvres en réel art de faire, alors que tout doit être « bâti »⁴⁴, comme le rappelle Valéry, et que : « Ma manière de regarder les choses littéraires, c'est sous l'espèce du travail, des actes, des conditions de fabrication ».⁴⁵

Marqué de l'aveu de son inachèvement et de l'affirmation de son refus d'achèvement, le fragment est bel et bien le lieu de l'aporie. D'une part, parce qu'il est inachèvement alors que la vie d'une pensée ne peut jamais être pleinement saisie et d'autre part, il est refus de l'oeuvre alors qu'il n'est pas toujours fixe et stable, comme l'est le plus souvent l'oeuvre elle-même. C'est en

³⁹ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 552.

⁴⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 20.

⁴¹ Daniel Oster, *op.cit.*, p. 56.

⁴² Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 805.

⁴³ Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 12.

⁴⁴ Paul Valéry, *Cahiers XII*, p. 381.

⁴⁵ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 999.

ce sens que *Monsieur Teste* et *Palomar* sont, selon nous, des textes fragmentables. Nous entendons, par là, la capacité des récits à pouvoir être lus par segments, par parties ou encore de manière complètement alléatoire, sans que le sens des textes n'en soit bousculé. Les récits ne possèdent, en ce sens, aucun cadre de lecture précis et peuvent être appréhendés, à l'instar du fragment, aussi bien par leur début que par leur fin. Aucune des parties et sous parties de *Palomar* n'est donc essentielle à la compréhension de la suivante, au même titre que chacune des sections de *Monsieur Teste* : ayant été écrites pour la plupart à des époques différentes,⁴⁶ elles ne possèdent aucun ordre de lecture précis. Le fragment implique, de ce fait, la confrontation entre ce qu'il est et ce à quoi il tente d'échapper. C'est ce que Valéry qualifiait de « fragments d'existence »,⁴⁷ et qui consiste, selon Hella Montavon-Bockemühl, à « exploiter tout notre pouvoir faire, ce qui demande l'équilibre entre les pulsions, l'émotivité et le fonctionnement de l'esprit prenant conscience de ses actes ». ⁴⁸ D'où la nécessité de construire sa connaissance pleine et pure, comme le souligne Valéry, en *faisant de sa vie la véritable œuvre d'art*.⁴⁹ Tout, dans les récits étudiés, est donc (selon la pensée valéryenne) en proie à devenir le sujet d'un « poème », alors que tout peut être, selon l'auteur, prétexte à la naissance d'une œuvre.

Il en résulte que la sensibilité est aussi discontinuité (fragment), dans la mesure où elle est faite d'instantanés et d'éléments isolés les uns des autres. Elle est donc « toute en chaque fois, – attachée à sa propre production – toujours effet et dépendance, toujours traduction, intermédiaire ; mais singularité, origine et même absolue ». ⁵⁰ Quant à la notion d'œuvre littéraire, et suivant l'explication qu'en donne cette fois Françoise Susini-Anastopoulos dans son ouvrage *L'écriture fragmentaire : Définitions et enjeux* :

Elle se construit de façon spasmodique, affirmant l'égale valeur – des instants de vie, de texte – qui la composent. L'œuvre littéraire proclame que sa vraie nature est fragmentaire et ne s'exhibe pas dans l'événement majeur d'un chef-d'œuvre parfait, mais se dissimule dans la suite chaotique et pourtant « ordonnée »,

⁴⁶ Ce qui explique l'ajout des parties suivantes à l'édition originale de 1896 : « La soirée avec Monsieur Teste », « La promenade avec Monsieur Teste », « Pour un portrait de Monsieur Teste », « Quelques pensées de Monsieur Teste », « Fin de Monsieur Teste » ainsi que la Préface qui aurait d'abord été écrite pour la traduction anglaise. On constate que l'activité de l'écriture de *Monsieur Teste* est toujours évolutive, comme si Valéry avait eu du mal à achever le portrait de celui qui, selon nous, résidait au plus profond de lui-même.

⁴⁷ Paul Valéry, *Œ. I, Variété, Mémoires du poète*, p. 1489.

⁴⁸ Hella Montavon-Bockemühl, *op.cit.*, p. 48.

⁴⁹ Paul Valéry, *Œ. II, Mon Faust, Lust*, p. 322.

⁵⁰ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel II, Suite*, p. 756.

mais ailleurs et autrement, des incidents souvent mineurs qui la composent. En amont et en aval du fragment, il n'y a rien, la fragmentalité a nulle homogénéité formelle.⁵¹

Monsieur Teste et *Palomar* s'éloignent à la fois de la rhétorique et de l'idée d'œuvre sans toutefois la laisser complètement pour compte. Les structures textuelles que déploient les récits tiennent de « [l'] archéologie d'une pensée qui obéit aux lois de son propre devenir et non plus à celles d'un académisme conceptuel ».⁵² C'est ainsi que l'arrangement formelle de *Monsieur Teste* et *Palomar* permet l'édification interne du sujet, édification qui consiste à se construire à partir de soi et des autres. Par là, Valéry et Calvino semblent poursuivre, sans jamais la nommer explicitement, une quête vis-à-vis de la pureté de la pensée, jusqu'alors « inédite dans les opérations de la pensée constructiviste ».⁵³

Dans le sillage de la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, le postulat de Valéry nous rappelle l'importance de la dialectique entre les actions du sujet et les représentations que ce dernier se fait du monde, alors que l'on « a toujours cherché des explications quand c'était des représentations qu'on pouvait seulement essayer d'inventer [...] ma main se sent touchée aussi bien qu'elle touche ; réel veut dire cela, et rien de plus [...] ».⁵⁴ Poursuivant les mêmes interrogations, on retrouve Palomar qui questionne les sensations charnelles en regardant s'accoupler deux tortues dans le jardin. S'ouvre à lui toute une gamme d'interrogations et d'observations quant à savoir quelles connaissances rend possible la sensibilité de la chair. Ce passage tend très certainement à démontrer que l'on ne peut parvenir à expliquer les sensations sans être empli d'elles. Ainsi, et comme l'illustre Calvino, dans ce passage de *Palomar* :

Quali siano le sensazioni di due tartarughe che s'accoppiano, il signor Palomar non riesce a immaginarselo. Le osserva con un'attenzione fredda, come se si trattasse di due macchine : due tartarughe elettroniche programmate per accoppiarsi. Cos'è l'eros se al posto della pelle ci sono piastre d'osso e scaglie di corno ? Ma anche quello che noi chiamiamo eros non è forse un programma

⁵¹ Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire: Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, *Écriture*, 1997, p. 189.

⁵² Paul Valéry, *Cahiers XII*, p. 20.

Cf. *Cahiers XII*, p. 20 : « Les problèmes de la philosophie classique me sont étrangers et je les considère en étranger ». Ou encore : « J'ai essayé de faire mon langage philosophique d'après mon observation propre... Je ne trouve pas dans mon observation bien des choses dont le philosophe se tourmente et j'y trouve bien d'autres dont il ne s'inquiète pas », (*Cahiers XVII*, p. 901).

⁵³ Paul Valéry, *Cahiers II*, p. 625.

⁵⁴ Paul Valéry, *Œ. II, Mon Faust*, p. 323.

delle nostre macchine corporee, più complicato perché la memoria raccoglie i messaggi d'ogni cellula cutanea, d'ogni molecola dei nostri tessuti e li moltiplica combinandoli con gli impulsi trasmessi dalla vista e con quelli suscitati dall'immaginazione ? La differenza sta solo nel numero dei circuiti coinvolti : dai nostri recettori partono miliardi di fili, collegati col computer dei sentimenti, dei condizionamenti, dei legami tra persona e persona...L'eros è un programma che si svolge nei grovigli elettronici della mente, ma la mente è anche pelle : pelle toccata, vista, ricordata. E le tartarughe, chiuse nel loro astuccio insensibile ? La penuria di stimoli sensoriali forse le obbliga a una vita mentale concentrata, intensa, le porta a una conoscenza interiore cristallina...Forse l'eros delle tartarughe s'ègué leggi spirituali assolute, mentre noi siamo prigionieri d'un macchinario che non sappiamo come funziona, soggetto a intasarsi, a incepparsi, a scatenarsi in automatismi senza controllo...⁵⁵

À la lueur de cet extrait, il est possible de supposer que Teste et Palomar conduisent leur existence à la manière des deux tortues. Alors que leur « carapace » les empêche d'entrer directement en contact avec le commun des mortels, et à agir sur lui sans aucune réciprocité autre que visuelle, par l'association intellectuelle des données empiriques. C'est en balayant au peigne fin le monde qui les entoure que Teste et Palomar parviennent à créer un espace fini sur lequel puisse vaquer infiniment leur intellect. Chaque parcelle du pré que regarde Palomar, ou encore chacune des méditations de Teste ne sont, en ce sens, rien d'autre que des fragments de monde dérobés à la continuité de la nature, pour ensuite être déconstruits méticuleusement par nos deux protagonistes. Si l'homme voit le monde, dès que son regard s'arrête pour en fixer une partie, il en contemple à l'instant la particularité. Car si le temps est continu, l'observation ne peut se

⁵⁵ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 22-23.

« Monsieur Palomar n'arrive pas à imaginer ce que peuvent être les sensations de deux tortues qui s'accouplent. Il les observe avec une attention froide, comme s'il s'agissait de deux machines : deux tortues électroniques programmées pour s'accoupler. Qu'est-ce que éros si, à la place de la peau, il y a des plaques d'os et des écailles de corne ? Mais cela même que nous appelons éros, n'est-ce pas un programme de nos machines corporelles, qui est plus compliqué parce que la mémoire rassemble les messages de chaque cellule cutanée, de chaque molécule de nos tissus, et les multiplie en les combinant avec les impulsions transmises par la vue et celles suscitées par l'imagination ? La différence se trouve seulement dans le nombre de circuits impliqués : de nos récepteurs partent des milliards de fils, reliés à l'ordinateur des sentiments, des conditionnements, des liaisons entre l'une et l'autre personne...L'éros est un programme qui se déroule dans les enchevêtrement électroniques de l'esprit, mais l'esprit est aussi une peau : une peau que l'on a touchée et vue, et dont on se souvient. Et les tortues, enfermées dans leur étui insensibile ? La pénurie de stimulations sensorielles les oblige peut-être à une vie mentale concentrée, intense, les amène à une connaissance intérieure cristalline...L'éros des tortues suit peut-être des lois spirituelles absolues, tandis que nous sommes prisonniers d'une machinerie dont on ne sait pas comment elle fonctionne, sujette à s'engorger, à s'enrayer, à se déchaîner en des automatismes sans contrôle... », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 32.

prolonger indéfiniment ; l'observateur entretient un lien direct entre le monde sensible et la raison, « dans une sphère qui ne se brise jamais ». ⁵⁶ Que ce soit par

ce goût, et parfois ce talent de la *transcendance*, – j'entends par là une incohérence réelle, plus vraie que toute cohérence proposée, avec le sentiment d'être ce qui passe *immédiatement* d'une chose à l'autre, de traverser en quelque manière les plus divers ordres – ordres de grandeur... points de vue, accommodations étrangères ... Et ces brusques retours à soi, coupant quoi que ce soit ; et ce vues bifides, ces attentions tripodes, ces contacts dans un autre monde de choses séparées dans le *leur*... C'est moi. ⁵⁷

Les efforts déployés par Teste afin de maintenir une certaine distance avec tout ce qu'il y a de singulier se traduisent par son désir d'établir une classification générale de chacune de ses observations. Cette taxinomie est primordiale dans l'acquisition d'une connaissance ; c'est par elle que l'esprit parvient à déduire et à raisonner le plus adroitement possible. Or, ni Teste ni Palomar n'est habile lorsque vient le temps de faire l'expérience du singulier : leur esprit est programmé pour des fins d'analyse et leurs expériences défont les normes du sociable, tandis que leurs rapports avec autrui s'arrêtent là où ils devraient, en temps "normal", commencer. Même auprès de sa femme, la conscience de Teste s'exerce à en faire l'expérience avec une indifférence statuaire. Dans une lettre adressée à M. l'abbé, Mme. Teste affirme de son mari que :

Sa tête est lourde sur ma face, et de toute la force de ses nerfs je suis la proie. Il a une vigueur et une présence effrayante dans les mains. Je me sens dans les prises d'un statuaire, d'un médecin, d'un assassin, sous leurs actions brutales et précises ; et je me crois avec terreur tombée entre les serres d'un aigle intellectuel. J'imagine qu'il ne sait pas exactement ce qu'il fait, ce qu'il pétrit. Tout son être qui était concentré sur un certain *lieu*, des frontières de la conscience, vient de perdre son objet idéal, cet objet qui existe et qui n'existe pas, car il ne tient qu'à un peu plus ou moins de contention. Ce n'était pas trop de toute l'énergie de tout un grand corps pour soutenir devant l'esprit l'instant de diamant qui est à la fois l'idée, la Chose, et le seuil et la fin. Eh bien, Monsieur, quand cet époux extraordinaire me capture et me maîtrise en quelque sorte, et m'imprime ses forces, j'ai l'impression que je suis substituée à cet objet de sa volonté qu'il vient de perdre. Je suis comme le jouet d'une connaissance musculeuse. Je vous le dis comme je puis. La vérité qu'il attendait a pris ma force et ma résistance vivante ; et par une transposition tout ineffable, ses

⁵⁶ Paul Valéry, *OE.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1167.

⁵⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, pp. 71-72.

volontés intérieures passent, se déchargent dans ses mains dures et déterminées. Ce sont des moments bien difficiles. Alors, que faire ! Je me réfugie dans mon cœur, où je l'aime comme je veux.⁵⁸

Les gestes posés par Teste s'inscrivent indéniablement dans un processus gnoséologique dont les concordances entre ce qui est vu et ce qui est ressenti permet à un certain savoir de naître. Teste semble, en effet, incarner l'idéal valéryen, désirant parvenir à un modèle de la conscience à la fois une et totalisante, c'est-à-dire singulière et objective.

Dans une lettre adressée à André Gide, datant du 23 août 1894, Valéry songe à écrire un roman philosophique, déclarant à son ami qu'il vient de relire le *Discours de la Méthode* et que c'est bien, selon lui « le roman moderne comme il pourrait être fait. À remarquer que la philosophie postérieure a rejeté la part autobiographique. Cependant, c'est le point à reprendre et il faudra donc écrire la vie d'une théorie comme on a trop écrit celle d'une passion (couchage). Mais c'est un peu moins commode – car, puritain que je suis, je demande que la théorie soit mieux que du truquage (...) ». ⁵⁹ Cette citation démontre que la science a conduit Valéry vers la littérature, alors qu'à la manière du savant, l'auteur semble avoir cherché sa vie durant à démontrer « ce qui subsiste à travers les changements ». ⁶⁰ La méthode valéryenne peut ainsi être appréhendée comme un « système et absence de système ayant servi à définir toute chose – à peser – détruire et reconstruire – à échapper à toutes les classifications et philosophies ». ⁶¹ Une ressemblance surgit ici, selon nous, avec les Romantiques allemands (que nous évoquerons plus loin), alors que les démarches de nos deux auteurs s'imposent très certainement, elles aussi, comme pensées du Système dans l'ensemble des relations à l'intérieur d'un tout.

Loin de se conformer à l'imitation d'idées admises, l'écriture de Valéry, tout comme celle de Calvino, remet en question la notion de représentation. L'œuvre de fiction est donc, pour eux, le lieu où prend forme une pensée ne faisant plus un avec le monde, mais qui se conçoit grâce à lui. C'est pour cela que « l'ouvrage [doit] *tenir* de soi-même en vertu de sa structure – et non par

⁵⁸ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, pp. 44-45.

⁵⁹ Paul Valéry, in *André Gide. Paul Valéry. Correspondance 1890-1942*, Paris, Gallimard, 2009, p. 300.

⁶⁰ Paul Valéry, *Cahiers IV*, p.201. Cf. également (*Œ. II, Notes, Mauvaises pensées et autres*, p.1535) : « je n'ai jamais pu depuis 1891, considérer l'art de la littérature qu'en lui comparant et opposant un idéal de travail, - un travail qui serait assez comparable à celui du compositeur de musique savante ou du conducteur d'une théorie physico-mathématique ».

⁶¹ Paul Valéry, *Cahiers XVI*, p. 45.

ses ressemblances et attaches extérieures ». ⁶² En revanche, *se construire* et *se connaître* ⁶³ impliquent nécessairement la capacité de pouvoir trouver une explication à la maxime de Teste : « Que peut un homme ? ». ⁶⁴ Et jusqu'où l'esprit peut-il s'étendre ? La lutte contre la matière et la tentative de Teste et Palomar à essayer de la dominer les mènent irrémédiablement « à une connaissance profonde [d'eux-mêmes] : non plus seulement la constatation d'un état, mais le jugement sur les puissances de la personne, sur leur position réciproque et leur hiérarchie. Alors l'esprit aura le pouvoir d'agir sur la personne entière. Il saura la construire [et] lui imposer un ordre en accord avec son désir profond ». ⁶⁵

Écrivain néo-réaliste populaire et grand théoricien de la littérature du XIX^e siècle, Calvino a cherché, par divers moyens (roman, fable, récit), à alléger la littérature dans l'optique d'en faire un objet malléable. Le fragment devient, avec lui, une construction à travers laquelle la structure du texte et par surcroît l'esprit s'érigent et prennent forme. ⁶⁶ Tout comme chez Valéry, pour qui la sensibilité intellectuelle faisait partie intégrante du processus de création, c'est sous le prisme cartésien d'une méthode à la fois rationnelle et réfléchie que le récit *Palomar* peut être appréhendé. L'écriture fragmentaire préconisée par Valéry et Calvino se présente donc « à partir de la raison, ce solide matériau, sans [lequel] tout serait par terre ». ⁶⁷ C'est donc en construisant (c'est-à-dire en chercher un degré d'harmonie par l'agencement de matériaux divers tels, le style, la langue, la forme du texte) que l'écrivain, tout comme l'artisan, se rapproche le plus de son art, c'est-à-dire de son *Moi* véritable.

Par là, Valéry, dont la poésie n'accepte pas la rigidité idéologique, vient contredire la suprématie des Idées platoniciennes, en positionnant l'intelligibilité au cœur même de la structure. En ce sens, Teste constitue l'analogie de l'esprit lui-même, c'est-à-dire « un Art – art de faire coïncider la pensée, et les perceptions, les souvenirs – art de l'ensemble ». ⁶⁸ Certes, et comme l'illustre l'ami de Teste dans les premières pages du récit, on constate rapidement la

⁶² Paul Valéry, *Cahiers I*, p. 291.

⁶³ Monique Parent, « Paul Valéry et l'architecture : les paradoxes d'Eupalinos », in *Architectes et architecture dans la littérature française*, Travaux de Littérature publiés par l'Adirel, Paris, Klincksieck, 1999, p. 178.

⁶⁴ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 33.

⁶⁵ Monique Parent, *op.cit.*, p. 178.

⁶⁶ Nous reviendrons explicitement au chapitre II sur les notions de forme et de genre littéraire.

⁶⁷ Paul Valéry, *Œ. II, Dialogues, Eupalinos*, p. 81.

⁶⁸ Paul Valéry, *Cahiers V*, p. 184.

spécificité de l'esprit du protagoniste. Le passage suivant renchérit sur cette idée centrale à notre analyse : Teste est somme toute l'incarnation d'une théorie.

À force d'y penser, j'ai fini par croire que M. Teste était arrivé à découvrir des lois de l'esprit que nous ignorons. Sûrement, il avait dû consacrer des années à cette recherche : plus sûrement, des années encore, et beaucoup d'autres années avaient été disposées pour mûrir ses inventions et pour en faire ses instincts. Trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve.⁶⁹

Il n'est donc pas étonnant que cette dialectique de la raison nous ramène à la littérature moderne et aux époques respectives de Valéry et de Calvino, elles-mêmes en quête de changements. Encore faut-il voir en cette suprématie du geste et de la productivité ce que Jean Hytier attribue au « signe d'une méthode rigoureusement décidée à ne pas outrepasser la connaissance la plus étroitement liée à son objet le plus immédiat, qui ne peut être que le *soi personnel* ». ⁷⁰ Le corps occupe de ce fait une place de choix dans l'élaboration d'une connaissance, alors que c'est par lui que notre relation avec le monde est assurée. Car, comme l'avance Teste : « Au bout de l'esprit, le corps. Mais au bout du corps, l'esprit. » ⁷¹ Formé d'un ensemble d'éléments proportionnés et de forces organisées, le corps est, sans contredit, dans les récits analysés « celui qui assume la responsabilité de nos actes ; mais surtout il rattache au sol du réel l'âme rêveuse, songeuse et vagabonde, comme l'ancre du navire empêche celui-ci d'être le jouet des flots. Le corps est lui-même sous la garde de l'intelligence qui sait le situer dans le temps et l'espace ; mais lui, il donne à l'intelligence ». ⁷² Que ce soit lorsque Teste, songeur, regarde bouger sa main, ou encore lorsqu'il souffre dans son lit, le corps est indéfectiblement associé à la faculté qu'à l'esprit de se le représenter rationnellement. Comme si l'esprit, par la seule pensée, pouvait esquiver la douleur du corps. L'exemple que nous avons choisi est très évocateur et présente Teste qui, souffrant, explique à son ami comment il s'y prend pour assouvir son mal.

⁶⁹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 19.

⁷⁰ Jean Hytier, *op.cit.*, p. 57.

⁷¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 116.

⁷² Monique Parent, *op.cit.*, p. 178.

Je suis vieux. Je puis vous montrer que je me sens vieux... Rappelez-vous ! – Quand on est enfant on se *découvre*, on découvre lentement l'espace de son corps, on exprime la particularité de son corps par une série d'efforts, je suppose ? On se tord et on touche son talon, on saisit son pied droit avec sa main gauche, on obtient le pied froid dans la paume chaude... Maintenant, je me sais par cœur. Le cœur aussi. Bah ! toute la terre est marquée, tous les pavillons couvrent tous les territoires... Reste mon lit. J'aime ce courant de sommeil et de linge : ce linge qui se tend et se plisse, ou se froisse, – qui descend sur moi comme du sable, quand je fais le mort, – qui se caille autour de moi dans le sommeil... C'est de la mécanique bien complexe. Dans le sens de la trame ou de la chaîne, une déformation très petite... Ah ! »

Il souffrit.

« Mais qu'avec vous ? lui dis-je, je puis...

« J'ai, dit-il..., pas grand chose. J'ai... un dixième de seconde qui se montre... Attendez... Il y a des instants où mon corps s'illumine... C'est très curieux. J'y vois tout à coup en moi... je distingue les profondeurs des couches de ma chair ; et je sens des zones de douleur, des anneaux, des pôles, des aigrettes de douleur. Voyez-vous ces figures vives ? cette géométrie de ma souffrance ? Il y a des éclairs qui ressemblent tout à fait à des idées. Ils font comprendre, – d'ici, jusque-là... Et pourtant ils me laissent *incertain*. Incertain n'est pas le mot... Quand cela va venir, je trouve en moi quelque chose de confus ou de diffus. Il se fait dans mon être des endroits... brumeux, il y a des étendues qui font leur apparition. Alors, je prends dans ma mémoire une question, un problème quelconque... Je m'y enfonce. Je compte des grains de sable... et, tant que je les vois... – Ma douleur grossissante me force à l'observer. J'y pense ! – Je n'attends que mon cri, ... et dès que je l'ai entendu – l'*objet*, le terrible *objet*, devenant plus petit, et encore plus petit, se dérobe à ma vue intérieure...⁷³

Tout comme la vision fait oublier l'œil, la chose à laquelle on pense efface la pensée.⁷⁴ Ce postulat énoncé par Maurice Merleau-Ponty est repris par Valéry pour caractériser la mémoire. Faculté qui, comme le démontre Teste, est oubliable, puisque la pensée, selon lui, s'oublie elle-même alors qu'elle pense. Valéry soulève, ici, la difficulté qu'a le sujet à entretenir un rapport réel avec soi-même. De ce fait, Teste est prisonnier d'une dualité qui le sépare de lui-même et de sa propre image, alors que sa réalité se traduit par ses efforts à percer les mystères de la représentation et à faire du monde, le miroir dans lequel il pourrait enfin se voir. À cet égard, regardons de plus près ce passage de *Monsieur Teste*, qui illustre bien notre propos :

⁷³ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, pp. 31-33.

⁷⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, *Tel, Bibliothèque des Idées*, [1964], 2009.

Cette manière de regarder qui me contient tout entier, qui présage, prépare dans un certain sourire toute mon explicite pensée, – cette tenue de la *Chose* entre le pli du coin gauche de ma bouche et les pressions des paupières et les torsions des moteurs de l'œil – cet acte essentiel de moi, cette définition, cette condition singulière – existe sur cet autre visage, sur ce visage de quelque mort, sur celui-ci déjà, encore sur cet autre – en divers âges, époques, – Eh ! je le sais bien – ces exemplaires n'ont pas éprouvé les mêmes choses ; bien diverses leurs expériences et leurs sciences... mais – n'importe ! *Ils ne se trompent pas entre eux.* – Ils se devinent.⁷⁵

Revenons maintenant à l'analogie de l'architecture, en regardant de plus près cet extrait d'*Eupalinos* où Phèdre déclare, en parlant des édifices qui emplissent la cité : « Ce n'est pas leur destination, ni même leur figure générale, qui les animent à ce point, ou qui les réduisent au silence. Cela tient au talent de leur constructeur, ou bien à la faveur des Muses. – Maintenant que tu me le fais remarquer, je le remarque dans mon esprit. »⁷⁶ C'est en fixant l'extériorité des choses que Teste et Palomar tentent de saisir les mécanismes de la « plasticité humaine ». ⁷⁷ C'est à travers cette même plasticité, – constitutive de la philosophie dynamique de Valéry – que les récits *Monsieur Teste* et *Palomar* se déploient. Teste et Palomar dont l'intellect rend « relatif ce que les sens et le corps présentent comme absolu ». ⁷⁸

Rigoureux cartésien aux abords de l'égotisme, Teste tend assurément vers une tautologie universelle alors que « [s]on possible ne [l'] abandonne jamais ». ⁷⁹ Son discours, vide de sens, formule des généralités évidentes ; l'objet de ses énoncés ne mène donc vers rien qui puisse avoir un sens fixé d'avance. L'universalité de Teste se rattache ainsi à la possibilité qu'il a d'advenir sans cesse dans le réel : « Tout ce que je fais et pense n'est que Spécimen de mon possible. L'homme est plus général que sa vie et ses actes. Il est comme *prévu* pour plus d'éventualité qu'il n'en peut connaître. M. Teste dit : Mon possible ne m'abandonne jamais. – Et le Démon lui dit : Donne-moi une preuve. Montre que tu es *encore* celui que tu as cru être. » ⁸⁰ C'est en ce sens que nous considérons Teste comme une tautologie dans la mesure où tout ce qui se rapporte à lui se ramène, cycliquement, à lui-même, et que, comme Palomar, « il solo mondo vero è il

⁷⁵ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, pp. 66-67.

⁷⁶ Paul Valéry, *Œ. II, Dialogues, Eupalinos*, p. 93.

⁷⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 20.

⁷⁸ Paul Valéry, *Cahiers IX*, p. 254.

⁷⁹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 134.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 134-135.

nostro... ». ⁸¹ À la manière de l'architecte, les pensées de Teste et de Palomar se meuvent au contact des phénomènes sensibles tout en se solidifiant par le savoir, c'est-à-dire par la forme, qu'ils en tirent. Teste et Palomar se retrouvent « face à un monde éclaté, qui se donne par morceaux et bribes discontinues, en tant que partie du vivant, il est lui-même pris dans le tourbillon atomiste. Faisant voler en éclats le *cogito* cartésien au profit d'une vision du moi profondément divisé, la complexité du sujet, voire l'absence de l'être essentiel, le rend problématique. » ⁸²

Au centre du *cogito*, on retrouve Teste et Palomar, dont la conscience dynamique et réfléchie s'inscrit au cœur même des phénomènes sensibles, à partir desquels l'homme tente de cerner sa propre mesure. Car c'est en faisant du mouvement de la vie l'instrument de l'intellect que Valéry fait du concept de sensibilité « non seulement les sensations, [mais] toute la vie affective, [et] aussi des éléments intellectuels. Alors que la sensibilité inclut, selon cette idée de Valéry, « la réponse spontanée à une excitation quelconque. » ⁸³ Le souci de l'ensemble et la recherche de la connaissance ne peuvent toutefois être atteints, selon la pensée valéryenne, qu'à partir d'un examen de soi. Ce soi proprement valéryen, qui selon Jean Hytier enferme « la totalité accessible à sa pensée particulière : conscience de la pensée, conscience du corps, et conscience de la réalité extérieure ». ⁸⁴

Cette tripartition de l'être constitue, à notre avis, l'essence de la pensée de Valéry et illustre très clairement l'impossibilité de réduire l'individu en un seul de ses aspects. Toute l'originalité de la philosophie valéryenne, par rapport à la philosophie rationaliste et matérialiste, se situe précisément dans cette acception de la sensation non plus comme simple phénomène extérieur à l'être mais aussi, et très certainement, intérieur à lui. Ainsi, l'esprit respectif de nos deux protagonistes tente-t-il d'accéder à ce dont les contingences de la vie nous interdisent l'accès, et que Jean-François Chassay qualifie de perfection.

⁸¹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 90.

« Le seul vrai monde est le nôtre », nous traduisons.

⁸² Isabelle Chol, « Avant-propos », in *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Presses universitaires de Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 12.

⁸³ Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 95.

⁸⁴ Jean Hytier, *Questions de littérature, Études valéryennes et autres*, New York, Columbia University Press, 1967, p. 57.

Dans sa préface de 1946 à *Monsieur Teste*, Valéry affirme, à propos de sa méthode :

Je m'étais fait une règle de tenir secrètement pour nulles ou méprisables toutes les opinions et coutume d'esprit qui naissent de la vie en commun et de nos relations extérieures avec les autres hommes, et qui s'évanouissent dans la solitude volontaire. Et même je ne pouvais songer qu'avec dégoût à toutes les idées et à tous les sentiments qui ne sont engendrés ou remués dans l'homme que par ses maux et par ses craintes, ses espoirs et ses terreurs ; et non librement par ses pures observations sur les choses et en soi-même.⁸⁵

Derrière ce qui peut sembler un amalgame de petits bouts de textes, voire d'aphorismes, se cache une réelle complexité et un souci d'ordre indéniable. L'illusion d'une finalité parfaite est néanmoins très rapidement dissoute chez chacun des auteurs, en raison de l'impossibilité à rendre « vivante » une prétendue objectivité scientifique. Cette dernière est représentée par l'échec des deux protagonistes face à une existence herméneutique pure et simple. L'écriture fragmentaire que donne à lire et à *voir* Valéry et Calvino sied à démontrer en quoi « l'espace n'est rien en soi, il n'est ni visible ni définissable. Quand on y fait allusion, on met en évidence la distribution des sensations et des transformations ».⁸⁶

Le regard fragmenté

À ce point rendu, nous sommes d'avis que la vue est construite comme une manière d'appréhender intellectuellement le monde. Teste et Palomar le démontrent, alors qu'ils semblent d'abord voir les substances et ensuite les spécificités propres à chaque objet (couleur, forme, mouvement etc.). Dans de nombreux passages de *Monsieur Teste* et *Palomar* résonne ce même constat : « La plupart des gens y voient dans l'intellect bien plus souvent que par les yeux. Au lieu d'espaces colorés, ils prennent connaissance de concepts »⁸⁷, et encore : « Nous voyons des substantifs plus souvent que des formes et des couleurs ».⁸⁸ À l'intérieur de ce mouvement s'inscrit la conscience morcelée de Teste et Palomar, alors que la littérature devient le lieu d'une volonté de maîtrise et d'expansion. Valéry et Calvino parviennent ainsi à rendre compte du vide comme espace de fécondité. Que ce soit à l'intérieur du texte, par les observations de Palomar qui

⁸⁵ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 9.

⁸⁶ Paul Valéry, *Cahiers IV*, p. 895.

⁸⁷ Paul Valéry, *OE. I, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, p. 1165.

⁸⁸ Paul Valéry, *Mallarmé et moi*, texte édité, annoté et traduit par Erica Durante, Pise, Edizioni ETS, 1999, p. 86.

regarde le firmament ou encore par la construction du récit en une multitude de courts chapitres, la fragmentation confère au récit une structure prédéterminée.

Il firmamento à qualcosa che sta lassù, che si vede che c'è, ma da cui non si può ricavare nessuna idea di dimensioni o di distanza. Se i corpi luminosi sono carichi d'incertezza, non resta che affidarsi ai buoi, alle regioni deserte del cielo. Cosa può esserci di più stabile del nulla ? Eppure anche del nulla non si può essere sicuri al cento per cento. Palomar dove vede una ratura del firmamento, una breccia vuota e nera, vi fissa lo sguardo come proiettandosi in essa ; ed ecco che anche lì in mezzo prende forma un qualche granello chiaro o macchiolina o lentigine ; ma lui non arriva a esser sicuro se ci sono davvero o se gli sembra solo di vederli.⁸⁹

De manière différente que chez Valéry, dont le texte est plus concis et morcelé, le fragment se présente dans *Palomar* comme ce que Ginette Michaud qualifie « d'un surplus, d'un supplément de sens plus que d'un manque : c'est ce qui, dans le fragment fait poindre l'invisible, c'est-à-dire l'omniprésence d'une pensée, qui n'est plus celle de son auteur, mais d'un « je » anonyme et toujours à découvrir : le lecteur ».⁹⁰ Position limite, donc, alors que « le fragment est ce qu'il n'est pas, n'est pas ce qu'il est ».⁹¹ Toute pensée s'élaborant demande spontanément l'imposition d'un ordre au désordre premier, écrit Pierre Garrigues. L'éveil de la pensée suppose donc, selon l'auteur une organisation opérable. La conscience ou l'« image » d'un désordre est de cette manière, le moyen par lequel la pensée réfléchie [celle de Teste et de Palomar] maîtrise le flux continuellement changeant de la pensée spontanée, pour en disposer et le disposer à sa guise. Cela laisse prévoir, pour reprendre l'explication de Ginette Michaud, « que l'œuvre fragmentaire par la vue qu'elle offre d'un désordre, est destinée plus à éveiller qu'à conduire l'esprit. L'accession à la conscience de soi signifie de ce fait une *mise en ordre* de la vie de la conscience.

⁸⁹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 48.

« Le firmament, cette chose qui se trouve là-haut, dont on voit qu'il y est, mais dont on ne peut tirer aucune idée de dimensions ou de distance. Si les corps sont chargés d'incertitude, il ne reste plus qu'à s'en remettre à l'obscurité, aux régions désertes du ciel. Que peut-il y avoir de plus stable que le néant ? Et pourtant on ne peut même pas être sûr, à cent pour cent, du néant. Là où Palomar voit une clairière dans le firmament, une brèche vide et noire, il y fixe son regard comme s'il se projetait en elle ; et voici que même là, au milieu, prend forme un petit grain clair quelconque ou un petit point ou une tache de rousseur ; mais il n'arrive pas à savoir s'ils y sont vraiment ou s'il lui semble seulement les voir [...] », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 63.

⁹⁰ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 34.

La notion de lecture sera approfondie au chapitre III.

⁹¹ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 17.

Mais cette mise en ordre n'est possible que dans des limites fort restreintes : l'ordre ne se substitue pas simplement au désordre, mais le *modère* ; et cela même reste toujours aléatoire. »⁹²

Dans ces conditions, on ne voit pas l'espace, mais bien dans l'espace, c'est-à-dire l'étendue continue des choses du monde. Car qu'est-ce que l'espace sinon le mouvement ? Parlant d'espace et de totalité dans le contexte fragmentaire, Ginette Michaud soutient que « la partie ne renvoie plus à aucun tout préalable, où le tout lui-même est partie, où la partie peut être plus grande que le tout, et le contenir à son tour, parce qu'elle garde toujours en réserve un pli, qui reste partiellement caché à la vue : sa part précisément occluse »⁹³, dont seul l'esprit peut se saisir. L'esprit, posant son regard sur les phénomènes du monde, fournit les limites propres à nos deux protagonistes. Car comment parvenir à se concevoir la continuité du temps dans l'espace ? N'est-ce pas le plus grand défi de la vision, qui scande et fractionne la matière visible pour en faire une matière intelligible ? Valéry et Calvino, tels que nous les envisageons ici, procèdent par éclatement et par ruptures, « car les fractures constituent le propre de la réalité. C'est par les ruptures que l'essai assure son unité. Par les ruptures que l'essai ne polit pas ». ⁹⁴ Enfermés dans l'interstice qui sépare les choses et l'esprit, Teste et Palomar acceptent le silence comme discursivité et ne présupposent pas la nécessité de devoir sans cesse communiquer verbalement avec autrui. De telle manière, et pour poursuivre dans la même direction, regardons le passage suivant de *Palomar* :

Se avessero potuto vederlo come oral o vedo io, - pensa il signor Palomar, - gli antichi avrebbero creduto d'aver spinto il loro sguardo nel cielo delle idee di Platone, o Nello spazio immateriale dei postulati d'Euclide ; invece quest'immagine, per chissà quale disguido, arriva a me che temo sia troppo bella per essere vera, troppo accetta al mio universo immaginario per appartenere al monde réelle. Ma forse è proprio questa diffidenza verso i nostri sensi che ci impedisce di sentirci a nostro agio nell'universo. Forse la prima regola che devo pormi è questa : attenermi a ciò che vedo.⁹⁵

⁹² Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 342.

⁹³ *Ibid.*, p. 42.

⁹⁴ Theodor Adorno cité in Wladimir Kryszinski, *op.cit.*, p. 12.

⁹⁵ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 41.

« S'ils avaient pu le voir comme moi je le vois maintenant, pense monsieur Palomar, les Anciens auraient cru avoir porté leur regard jusque dans le ciel des Idées de Platon, ou dans l'espace immatériel des postulats d'Euclide ; et cette image, au contraire, qui sait par quelle erreur, elle arrive à moi qui crains qu'elle ne soit trop belle pour être vraie, trop bien accueillie dans mon univers imaginaire pour appartenir au monde réel. C'est peut-être justement cette

Tandis que la vie apparaît comme un tableau réalisé par la puissance de l'intellect, « trouver n'est rien. Le difficile est de s'ajouter ce qu'on trouve ». ⁹⁶ Une méthode qui ne peut trouver son compte, suivant *Monsieur Teste*, que par un certain effort de l'esprit et par le déploiement d'une dialectique de la raison qui « commence à perdre son caractère d'essence pour prendre le caractère d'instrument » ⁹⁷ au détriment de la raison subjective. ⁹⁸

De toute évidence, et comme l'avance Patricia Signorile dans son ouvrage *Paul Valéry, philosophe de l'art* : « Le monde de Valéry est complexe et en mouvement. Il est constitué de fragments sensoriels et spatio-temporels, existants en eux-mêmes, indépendants de toute pensée, unis entre eux par des relations de cause à effet. Tout, dans ce monde, est sujet au mouvement, à la transformation. » ⁹⁹ La philosophie de Valéry apparaît dans *Monsieur Teste* comme une forme d'accomplissement de la raison et de la « volonté affirmée ». ¹⁰⁰ L'irrémediabilité du discontinu soutenu par le cogito cartésien est, de cette manière, assailli par Valéry et Calvino grâce à la polémique fragmentaire. Sans l'ombre d'un doute, la relation entre le corps et l'esprit est celle qui transforme le *cogito ergo sum* en l'enrichissant d'une puissance esthétique, qui pourrait être, selon nous, définie comme suit : « Je pense donc *je me construis* ». À plusieurs égards, Valéry et Calvino ont empêché le cartésianisme pur en démontrant que parmi les contingences possibles, l'être ne peut tout rationaliser et par là, ne peut s'esquiver ni construire pleinement sa propre finitude. Poursuivant dans cette même direction, et afin de démontrer en quoi l'homme ignore, au final, tout de lui-même, citons Teste, qui malade et dans un moment de douloureuse agonie, déclare à son ami :

– Adieu. Bientôt va... finir... une certaine manière de voir.
Peut-être brusquement et maintenant. Peut-être cette nuit avec
dégradation qui peu à peu s'ignorera elle-même... Cependant j'ai
travaillé toute ma vie à cette minute. Tout à l'heure, peut-être, avant

méfiance vis-à-vis de nos sens qui nous empêche de nous sentir à notre aise dans l'univers. La première règle que je dois me fixer est alors celle-ci m'en tenir à ce que je vois », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 55.

⁹⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 19.

⁹⁷ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel II, Rhumbs*, *op.cit.*, p. 620.

⁹⁸ Nous entendons par raison subjective, la faculté de raisonnement qui ne met pas de côté la personnalité du sujet pensant. En l'occurrence, Valéry et Calvino, qui ont cette capacité d'interroger le monde, sans passer par un formalisme philosophique contraignant.

⁹⁹ Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 14.

¹⁰⁰ *Leçons sur l'architecture*, manuscrit inédit, 1943-1944, fonds de Paul Valéry, Bibliothèque Nationale, in Patricia Signorile, *op.cit.*, p. 14.

d'en finir, j'aurai cet instant important – et peut-être me tiendrai-je tout entier dans un coup d'œil terrible – Pas possible.

Les syllogismes altérés par l'agonie, la douleur baignant mille images joyeuses, la peur jointe à de beaux moments passés. Quelle tentation, pourtant, que la mort. Une chose inimaginable et qui se met dans l'esprit sous les formes du désir et de l'horreur tour à tour.

Fin intellectuelle. Marche funèbre de la pensée.¹⁰¹

Nous comprenons ici que la mort est le passage ultime qui se dérobe à tout regard. On ne peut, comme Teste, la voir, mais seulement s'en construire une idée. À ce propos, Teste incarne le paradigme du penseur agonisant ayant préparé « toute sa vie » ce moment crucial. Il espère ainsi parvenir à l'absolu regard de soi qui lui permettrait, d'un seul coup, de se connaître entièrement. Or, ce désir restera de l'ordre de l'impossible, et Teste ne pourra atteindre ce « regard total ».¹⁰² Le témoignage qu'il fait, à la fin du récit, transpose très clairement le « système cognitif en termes d'optique »¹⁰³ où la mort est définie comme « le passage impossible à voir, puisqu'il passe du voir au non-voir après être passé du non-voir au voir ».¹⁰⁴ Les idées de « fin intellectuelle », et de « marche funèbre de la pensée », sur lesquelles se termine le cycle Teste, demeurent alors indéterminées. Puisque indéfiniment retardé, le décès de Teste, comme le rappelle Valerio Magrelli « est décrit en fondu, pour indiquer, plutôt qu'une conclusion, une « tendance vers la limite ».¹⁰⁵ Valéry laisse donc la mort dans un état de vague généralisé ; en mourant, la subjectivité de Teste pourra enfin se frayer un passage vers l'au-delà de lui-même, « parce que la conscience – cette pure fiction théâtrale – ne peut mourir, mais seulement se répéter à l'infini ».¹⁰⁶

¹⁰¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 140.

¹⁰² Valerio Magrelli, *Se voir/Se voir. Modèles et circuits du visible dans l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, L'Harmattan, *Critiques Littéraires*, 2005, p. 135.

¹⁰³ Valerio Magrelli, *op.cit.*, p. 134.

¹⁰⁴ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 139.

¹⁰⁵ Valerio Magrelli, *op.cit.*, p. 135.

¹⁰⁶ Giorgio Agamben, *L'io, l'occhio, la voce*, in Paul Valéry, *Monsieur Teste*, trad., de l'italien de L. Solaroli, il Saggiatore, Milano, 1980, p. 23.

Valerio Magrelli, *op.cit.*, p. 135, ajoute la spécification suivante :

« Pour les observations que fait à ce propos Agamben sur le rapport entre Valéry et Wittgenstein, il faut considérer l'affirmation selon laquelle « le sujet n'appartient pas au monde, mais il constitue une limite du monde », et la réplique qui suit : « Mais vous ne voyez réellement pas l'œil. Et rien dans le champ de vision ne permet de conclure qu'il est vu par un œil », in *Tractatus logico-philosophicus*, Ludwig Wittgenstein, Paris, Gallimard, *Tel*, 1961, p. 87.

Le fragment comme voix narrative

Difficilement catégorisables, *Monsieur Teste* et *Palomar* se présentent comme les lieux d'une « expérience qui met en jeu l'écriture, la parole, le moi ». ¹⁰⁷ Ne pouvant être réduit complètement à un genre ni entièrement à une œuvre, les récits souffrent très certainement de l'impossibilité que nous avons à les définir et à les confiner à l'intérieur d'une catégorie littéraire précise. Tout comme le fragment, les récits résistent à la systématisation, alors que leur fondement réside dans les contingences sensibles du corps et de l'esprit ; de ce que Valéry, en parfait nominaliste, qualifiait de « variance » au cœur de la puissance d'inventer. Or, la nécessité d'un point de vue confère à *Monsieur Teste* une complexité additionnelle, alors que le récit est le lieu d'une polysémie de voix narratives.

À cet égard, et pour reprendre l'explication de Michel Jarrety, que ce soit par le style indirect libre, ou encore par le monologue intérieur de Teste rapporté par sa femme et par son ami, tout porte à croire que les énoncés concernent des faits ayant réellement existé. Valéry semble ainsi rapporter chaque narrateur à « un Je-Origine réel : le récit de *La Soirée* qui formellement pourrait être un chapitre d'autobiographie ». ¹⁰⁸ Cette manière de dire et de faire voir, par la forme, en allant par-delà le visible, constitue l'accomplissement même de la *poétique du fragment* ; espace pour le moins paradoxal, dans la mesure où l'écriture fragmentaire se présente à la fois comme une écriture de renoncement et de désir, cherchant néanmoins à s'instaurer comme système, pour reprendre *les mots* de Roland Barthes.

Monsieur Teste, qui a tout du roman, s'oppose de manière virulente au genre romanesque. Bien qu'il se soit opposé rapidement aux exigences du roman, Valéry est toutefois parvenu à construire un système langagier qui lui a permis d'écrire la vie de Teste. Et que dire du système de Calvino, dont l'assise théorique soutient chacun des chapitres et sous chapitres de *Palomar*, et qui constitue, au fil des pages, un véritable édifice littéraire au-dessus duquel plane une réelle conscience scientifique. Dans la mesure où tout le récit de Calvino se construit à partir d'un schéma précis qui confère une autonomie au texte. La division du récit en trois grandes parties à

¹⁰⁷ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 54.

¹⁰⁸ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 326. Nous reviendrons explicitement sur la notion d'écriture autobiographique au chapitre III.

leur tour subdivisées en trois sous-parties forment le récit *Palomar*. Chacune des parties explorent et participent ainsi à un genre littéraire différent, allant du style de la description à celui de la narration, pour se terminer par un style spéculatif plus philosophique. Correspond, dès lors, à chacun des titres, une thématique qui permet de guider le lecteur à l'intérieur du labyrinthe que constitue le récit, tout en faisant état des observations recueillies par Palomar. Les interrogations et le genre d'écriture utilisés facilitent, indéniablement, la réception du texte et permet au lecteur d'en approfondir les enjeux.

À la différence de *Monsieur Teste* (construit autour d'une pluralité de voix), le personnage de Calvino demeure en tout temps aux commandes de la voix narrative. Valéry demeure, en ce sens, un véritable vers-libriste qui manipule le langage et l'esprit (indissociables pour lui), dans le but d'en faire poindre une forme. Plusieurs voix énonciatrices s'enchaînent, d'un narrateur absent qui parle de son ami à la *Lettre de Madame Teste*, puis à celle d'un ami, jusqu'aux pensées de Teste lui-même. L'utilisation de la première personne du singulier au début du récit permet très certainement d'alimenter l'illusion d'une parole véritable. Parole qui « comporte en même temps l'illusion d'une adresse de quelqu'un à quelque autre dans la mesure où le Je implique tacitement un Tu ». ¹⁰⁹ Mais qui est celui qui dit Je ? Et à quoi renvoie-t-il sinon au texte lui-même ? Puisque s'il était extérieur au texte, ce Je qu'incarne textuellement Teste ne serait-il pas, en réalité, Valéry lui-même ? En décidant de garder le narrateur anonyme, Valéry a très certainement participé à faire de *Monsieur Teste* un texte d'une grande ambiguïté. Regardons de plus près le passage suivant, qui marque le début du récit *Monsieur Teste* et instaure la voix de ce narrateur qui dit Je. La ruse de Valéry, que l'extrait suivant permet d'exposer, est celle d'avoir fait de *Monsieur Teste* un texte qui s'oppose au roman, et qui élude l'histoire romanesque, « tout en la maintenant, [en parlant] d'un dehors approprié par un dedans ». ¹¹⁰

La bêtise n'est pas mon fort. J'ai vu beaucoup d'individus ; j'ai visité quelques nations ; j'ai pris ma part d'entreprises diverses sans les aimer ; j'ai mangé presque tous les jours ; j'ai touché à des femmes. Je revois maintenant quelques centaines de visages, deux ou trois grands spectacles, et peut-être la substance de vingt livres. Je n'ai pas retenu le meilleur ni le pire de ces choses : est resté ce qui l'a pu. Cette arithmétique m'épargne de vieillir. Je pourrais

¹⁰⁹ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 326.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 329.

aussi faire le compte des moments victorieux de mon esprit, et les imaginer unis et soudés, composant une vie *heureuse*... Mais je crois m'être toujours bien jugé. Je me suis rarement perdu de vue ; je me suis détesté, je me suis adoré ; – puis, nous avons vieilli ensemble.¹¹¹

Cet exemple fait appel à l'écriture prismatique de Valéry et de Calvino, laquelle, toujours équivoque, exige du lecteur, « qu'il le suive sur deux fils, l'un pratique, l'autre théorique [...] et il faut toujours que le lecteur des fragments fasse un saut, un pas au-delà d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine ».¹¹² Ainsi, et comme le rappelle Ewa Pawlikowska dans l'« Entretien », publié dans le n°7 de *Littératures* :

Si la pensée mathématique se vit bouleversée par cette nouvelle approche nettement polysémique, on voit comment de telles notions peuvent avoir influencé, sur le plan intellectuel, des écrivains comme ceux de l'Oulipo dont Calvino su se tailler une place de choix. L'intuition se voit amendée et transformée par des concepts algébriques, arithmétiques ou géométriques qui non seulement ne viennent pas tarir ou réduire l'écriture littéraire, mais permettent d'enrichir la polysémie textuelle. C'est en ce sens qu'il faut entendre l'affirmation de George Perec selon laquelle « l'invention part toujours [...] d'une invention formelle ».¹¹³

Très critique à l'égard de ses propres textes et vis-à-vis d'une écriture qu'il désirait rendre toujours plus personnelle, Valéry ne voulait écrire qu'en *faisant œuvre*, « c'est-à-dire sous les espèces d'une maîtrise [de soi] : Comme écrivain je serais assez bien caractérisé ainsi : Mon travail est de sens inverse à la spontanéité et à la variété de ma pensée libre. Je veux garder cette diversité et ne pas garder cette dispersion ».¹¹⁴ Pourtant, Valéry n'a-t-il pas, comme le souligne Jean-Louis Galay, travaillé sur ces deux concepts ? Sinon, pourquoi aurait-il choisi l'écriture fragmentaire comme particularité pour aborder *Monsieur Teste* ? Bien que Valéry et Calvino aient opté pour un mode d'écriture visant à faire poindre ce qui n'est pas fixé d'avance, ce qui est contraint à se mouvoir sans cesse, l'écriture fragmentaire de *Monsieur Teste* et *Palomar* nous apparaît comme le lieu d'une sécheresse comparable à un germe qui aurait été privé de lumière. Lieu d'énonciation, rien de ce qu'affirment Teste et Palomar n'est pourtant porteur d'un sens

¹¹¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 15.

¹¹² Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 18.

¹¹³ Ewa Pawlikowska, « Entretien », *Littératures*, no.7, printemps 1983, p. 70.

¹¹⁴ Paul Valéry, *Cahiers I*, p. 248.

explicite. La poétique du fragment rejetterait ainsi « l'étape d'une écriture définitive ». ¹¹⁵ À la jonction de la philosophie, de la littérature et de la psychanalyse, le fragment se situerait, selon nous, et pour reprendre cette idée de Ginette Michaud, entre ces divers champs du savoir.

Dans ces conditions, l'être humain est à la fois *un* individu pour la société, tout en étant pour soi *multiple*. En effet, le fragment est un art de faire, et n'est pas tant une « imitation d'une chose extérieure que d'une chose intérieure, alors que l'âme de l'auteur n'est pas moins touchée par le « plaisir direct » que donnent les œuvres que par l'idée qu'elles m'inspirent de l'action de celui qui les a faites ». ¹¹⁶ Si Valéry et Calvino refusent de s'investir dans les formes romanesques traditionnelles, ce n'est toutefois pas sans ironie qu'ils mettent en scène l'échec d'un esprit pur. Nous songeons ici à ce premier narrateur de *Monsieur Teste* qui se souvient d'une soirée passée naguère avec son ami Teste. C'est dans cette mise en abyme que se déploie l'intériorisation du sujet. Que ce soit à l'Opéra, dans le lieu intime de sa chambre à coucher ou encore face à lui-même, l'anti-héros proprement valéryen est toujours face à un lieu clos. Il est donc ce fragment d'existence qui ne parvient à trouver sens qu'en lui-même. Palomar, au même titre que Teste, « invece lascia che dalle brume del suo monologo interiore emergano sparsi suoni articolati, confidando che ne risulti se non l'evidenza d'un senso compiuto, almeno il chiaroscuro d'uno stato d'animo ». ¹¹⁷ Un élément demeure toutefois identique dans chacun des monologues : l'absence de destinataire.

En effet, tous les personnages s'adressent à cet autre qui n'est pas là. En ce sens Teste est bien « ce mystique sans Dieu » ¹¹⁸, comme nous le rappelle Madame Teste, c'est-à-dire un esprit pur marqué du sceau de l'incommunicabilité. Figures fermées sur elles-mêmes, Teste et Palomar intellectualisent le monde dans un cycle duquel il ne peuvent sortir. À cet égard, l'appellation de *Cycle Teste* nous dit avec ironie « l'impossible clôture d'un ensemble construit autour d'une figure qui est le lieu géométrique de tous ces textes qui y reviennent pour nous la montrer sans avoir à la

¹¹⁵ Jean-Louis Galay, *op.cit.*, pp. 339-340.

¹¹⁶ Paul Valéry, *Œ. II, Pièces sur l'art, Mon buste*, p. 1359.

¹¹⁷ Italo Calvino, *Palomar, op.cit.*, p. 29.

« Monsieur Palomar laisse émerger des brumes de son monologue intérieur, des sons articulés épars, dans l'espoir qu'il en résultera sinon l'évidence d'un sens accompli, du moins le clair-obscur d'un état d'âme », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 39.

¹¹⁸ Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, p. 51.

raconter ». ¹¹⁹ Que ce soit par Palomar, qui tente d'apprendre à être mort, ou encore par Teste, dont la « fin intellectuelle se traduit par une marche funèbre de la pensée », ¹²⁰ Valéry et Calvino démontrent en quoi il est impossible de se représenter sa propre mort. Puisque l'action doit toujours ne faire qu'un avec la représentation, ce qui s'avère impossible en dehors de toute *praxis*, c'est-à-dire, en dehors de toute expérience immédiate. Car une vie tournée vers les abstractions est une vie, comme celle de Teste et de Palomar, confinée à la seule certitude de sa propre finitude. À cet égard, regardons de plus près le passage suivant de *Palomar* :

Questo è il passo più difficile per chi vuole imparare a essere morto : convincersi che la propria vita è un insieme chiuso, tutto al passato, a cui non si può più aggiungere nulla, né introdurre cambiamenti di prospettiva nel rapporto tra i vari elementi. Certo quelli che continuano a vivere possono, in base ai cambiamenti vissuti da loro, introdurre dei cambiamenti anche nella vita dei morti, dando forma a ciò che non l'aveva a che sembrava avere una forma diversa : riconoscendo per esempio un giusto ribelle in chi era stato vituperato per i suoi atti contro la legge, celebrando un poeta o un profeta in chi s'era sentito condannare alla nevrosi o al delirio. Ma sono cambiamenti che contano soprattutto per i vivi. Loro, i morti, è difficile che ne traggano profitto, Ognuno è fatto di ciò che ha vissuto e del modo in cui l'ha vissuto, e questo nessuno può toglierglielo. Chi ha vissuto soffrendo, resta fatto della sua sofferenza ; se pretendono di togliergliela, non è più lui. ¹²¹

De là, et à la manière du chaos originel, le fragment permet aux forces de l'esprit de se forger dans la confusion générale qui précède la création. Un triomphe sur soi qui, à l'égal de tout dépassement intérieur, procure au sujet une existence nouvelle et allégée. L'individu, tel que l'avance Charles LeBlanc dans son ouvrage *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, est face à un dilemme qui le pousse à agir en faveur du nihilisme et

¹¹⁹ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 346.

¹²⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 134.

¹²¹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 124-125.

« C'est là le pas le plus difficile pour qui veut apprendre à être mort : se convaincre que sa vie est un ensemble clos, tout au passé, auquel on ne peut plus rien ajouter, et où l'on ne peut plus introduire des changements de perspective dans le rapport entre les divers éléments. Certes, ceux qui continuent à vivre peuvent, sur la base des changements vécus par eux, introduire des changements même dans la vie des morts, en donnant une forme à ce qui n'en avait pas ou à ce qui semblait avoir une forme différente : en reconnaissant par exemple un juste rebelle en celui qui n'avait été que vitupéré pour ses actions contre la loi, en célébrant un poète, un prophète, en celui qui s'était senti condamné à la névrose du délire. Mais ce sont là des changements qui comptent surtout pour les vivants. Les morts, eux, il est difficile qu'ils en tirent un profit. Chacun est fait de ce qu'il a vécu, et personne ne peut lui enlever cela. Qui a vécu en souffrant reste fait de sa souffrance ; si on prétend la lui enlever, ce n'est plus lui », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 159.

admettre, comme la pensée kantienne, l'impossibilité de connaître l'essence des choses. Dans la mesure où il est impossible « de tout savoir du fragment – puisque le fragment remet justement en question la notion de totalité, nous posons comme principe que le fragment n'existe, pour nous, que saisi dans des pratiques différentes. Mieux, qu'il existe, en tant que texte, que comme pratique de la différence ».¹²² Il en résulte que l'absence de description détaillée de Teste et de Palomar et le très peu d'information que les auteurs divulguent à leur sujet viennent très certainement confirmer la primauté du texte et le refus obstiné de Valéry et de Calvino à se plier aux exigences du genre romanesque. Si le corps charnel fixe le sujet dans le monde, le texte est celui qui permet à l'existence de la pensée de s'inscrire dans le réel. Ainsi, et pour reprendre l'explication de Pierre Garrigues : « seule l'expérience de la discontinuité peut réconcilier dans l'instant le temps et une forme d'éternité, le hasard et la maîtrise. Telle est, pensons-nous, dans ses fondements les plus authentiques, la nécessité du fragment. Telle est donc la condition d'une poétique du fragment. »¹²³

Certes, si les auteurs de fragments brisent et dispersent, c'est pour atteindre et inventer une causalité fragmentée, qui permet « de rejoindre l'étymologie du mot système, c'est-à-dire organisme ».¹²⁴ En effet, Teste n'existe que par le langage, c'est-à-dire à l'intérieur du texte au sein duquel il puise son existence. Son réel est donc l'impossible, l'abstraction, l'invisible. Le réel ainsi conçu se rapporte d'abord à l'être qui le subit. À cet égard, et comme le rappellent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « L'œuvre véritable, l'œuvre absolue, harmonique et universelle est cette « vie de l'esprit » en qui « vivent tous les individus », telle que la présente le dernier des *Fragments* (*Ath.*451), et telle qu'elle se distingue précisément des « œuvres de la poésie et de la philosophie isolées » (donc, fragmentées) dont même l'achèvement reste inachevé. L'œuvre en ce sens est absente – et la fragmentation est toujours *aussi* le signe de cette absence. »¹²⁵

¹²² Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 93.

¹²³ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 62.

¹²⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 194.

¹²⁵ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, *Poétique*, 1978, p. 67.

La réalité du fragment se situe donc dans l'interstice qui sépare le monde « vivant » du monde perçu. Comme l'affirme Hugo Friedrich : « Tout cela sert le même but obscur : impliquer par ces « dissonances » et cet aspect fragmentaire une transcendance dont personne ne peut désormais percevoir l'harmonie et la totalité ». ¹²⁶ Ce projet nécessite que l'on repense tout l'appareil de lecture des textes fragmentaires et, plus justement, dans le cas échéant, de ce que Philippe Daros appelle « les récits de la pensée ». ¹²⁷ Ces derniers, dont la pluralité des sèmes se situe entre les fragments, (c'est-à-dire dans cette part d'invisibilité et de mystère), entretiennent une relation perpétuelle entre le visible (conscience esthétique) et l'invisible (conscience cognitive) ; ce qui rend compréhensible une lecture attentive et intuitive des textes composites. Parce qu'elle n'est pas linéaire, l'écriture fragmentaire ne peut être assimilée comme une œuvre romanesque conventionnelle, alors qu'elle autorise des sauts spatio-temporels et rend possible la brisure du continu par le discontinu. D'où l'importance, selon nous, d'aborder les récits de Valéry et Calvino avec une acuité analogue, non pas en essayant de faire parler la construction même du texte, sa disposition et le choix des fragments en eux-mêmes, mais de percer le mystère de leur totalité afin de pénétrer dans ce que Maurice Blanchot qualifiait *d'au-delà* du visible.

En cela, *Monsieur Teste* et *Palomar* sont des textes d'une grande puissance évocatrice, alors que leur lecture ne s'arrête pas là où se termine explicitement le livre. Contrairement à bien des romanciers, Valéry et Calvino utilisent la fiction pour rendre moins arides les terrains sur lesquels ils s'aventurent : la conscience de soi et ultimement la mort. Nous entendons, par l'au-delà du visible, la capacité des deux auteurs à rendre compte d'une conscience consciente d'elle-même. Ces questions, magistralement amenées par la philosophie de Merleau-Ponty sont revisitées par Valéry et Calvino sans le poids et la densité théorique d'une telle philosophie.

¹²⁶ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 42.

¹²⁷ Philippe Daros, « Palomar comme métaphore » in Jean Bessière *Hybrides romanesques*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, pp. 122-123.

Calvino: arsenal d'un écrivain à contraintes

C'est en 1960 et en réaction au sérieux du roman que l'Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle)¹²⁸ voit le jour. Fondée par Raymond Queneau et François Le Lionnais, tous les deux férus de littérature, la « pierre fondatrice du groupe »¹²⁹ s'axe autour du dialogue entre la littérature expérimentale et les sciences. Le hasard est chassé, pour laisser libre cour à la contrainte et à la production infinie de textes combinatoires et potentiels. Les contraintes oulipiennes s'articulent ainsi autour de ce qui « transfigure l'approche du réel ».¹³⁰ Chaque oulipien aurait ainsi une approche singulière que leur œuvre tendrait à actualiser. Les oulipiens cherchent à contester l'arbitraire de la contrainte formelle, non pas en lui faisant porter du sens, mais en la faisant devenir sens suprême.¹³¹ Chez Calvino, la contrainte qui revient le plus fréquemment est celle du palindrome. Les lois du palindrome s'articulent autour de la réversibilité des phénomènes, et de la possibilité du mouvement circulaire. *Palomar* ne fait pas exception à de telles lois, alors qu'il tente de ramener chacune de ses expériences à son état le plus général. Que ce soit lorsqu'il va au zoo et contemple les iguanes en s'interrogeant sur la possibilité de connaître ce qui se dérobe au regard, ou encore lorsqu'il se rend à la fromagerie et qu'il contemple toutes les variétés de produits qui s'offrent à lui, Palomar voit le monde, et le monde le regarde. L'espace et le temps, l'intérieur et l'extérieur des choses sont ainsi liés pour former un espace de circularité dans lequel naît la conscience dubitative du sujet.

À l'aube d'une série de six conférences qu'il devait donner à l'Université Harvard entre 1985 et 1986, Calvino s'éteint, laissant derrière lui les *Leçons américaines*, *Aide-mémoire pour le millénaire*. Il s'agit d'un manuscrit présentant cinq des six réflexions prévues pour aborder le nouveau millénaire (la légèreté, la rapidité, l'exactitude, la visibilité et la multiplicité). À partir de la réflexion critique *des Leçons américaines*, comment Calvino parvient-il à créer ses propres

¹²⁸ Novatrice plus par son caractère systématique et exploratoire que par son originalité. L'importance de la contrainte pour la création (littéraire ou autre) a été trop soulignée pour qu'on en fasse ici la défense : ne citons que Paul Valéry, qui proclame au Collège de France, le 10 décembre 1937 : « L'homme vraiment fort tremble quand il n'y a pas d'obstacle ; il en crée. [...] Les règles de la prosodie traditionnelle sont comme des brisants ; l'idée vague, l'intuition, l'impulsion y déferlent, et de ce choc résultent des figures imprévues. [...] Est poète celui auquel la difficulté inhérente à son art donne des idées – et ne l'est pas celui auquel elle les retire », in Hervé Le Tellier, *op.cit.*, p. 8.

¹²⁹ Hervé Le Tellier, *op.cit.*, p. 7.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹³¹ « Le lipogramme pour Georges Perec, la sextine pour Jacques Roubaud, du troubadour Arnaud Daniel et ses avatars ultérieurs », in *L'homme de Calvino*, *op.cit.*, <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>

normes littéraires ? Et comment la compréhension de celles-ci aident-elles à comprendre *Palomar* ? Calvino possédait indéniablement un goût pour la division du texte en une pluralité de courts chapitres. Il suffit, pour s'en apercevoir, de penser à quelques-uns de ses ouvrages parmi lesquels *Collection de sable* (1984), *Leçons américaines* (1985), ou encore *La grande bonace des Antilles* (1995), dans lesquels l'auteur, de diverses manières, fractionne les récits. *Palomar* ne fait pas exception à cette tendance, étant lui-même divisé en trois parties (*Les vacances de Palomar*, *Palomar en ville* et *Les silences de Palomar*), qui sont à leur tour divisées en trois épisodes suivant des genres d'écriture différents. Dans les vingt-sept courts chapitres qui constituent le récit composite, l'auteur partage les moindres observations et les méditations de *Palomar* sur la place de l'homme dans l'univers.

La répartition du texte, en un amoncellement de courtes parties et sous parties, procure une impression de pureté. L'esprit de contrainte permet très certainement à Calvino d'éviter un subjectivisme trop facile, en donnant au texte un ancrage formalisé objectivement. De ce fait, toutes les expériences de Palomar, que ce soit l'observation d'un sein nu sur la plage ou l'observation d'un lézard sur la terrasse de son jardin peuvent être ramenées aux expériences personnelles du lecteur. Qui n'a jamais regardé le ciel en se demandant jusqu'où pouvait s'étendre son regard ? Et qu'est-ce que la vie, sinon un long cheminement parséme de doutes et d'incertitudes ?

Certes, toute l'entreprise gnoséologique menée par Teste et Palomar est confinée au paradoxe dans la mesure où ce qu'ils recherchent, pour paraphraser Daniel Canty, est précisément ce qui est condamné à échapper à la connaissance et au regard, c'est à dire le fond du monde¹³², qu'aux bords de la conscience l'intuition devine. En d'autres mots, ce qu'ils cherchent à connaître en scrutant les apparences, c'est précisément ce par quoi leur conscience les distingue comme sujets connaissant, sans quoi elle ne serait *conscience de rien*.¹³³ Teste et Palomar renvoient, de cette manière, à ce que l'on pourrait qualifier de *syntaxe du réel*, c'est-à-dire à un système d'agencements à l'intérieur duquel les deux auteurs appliquent des règles de déduction, sans s'occuper de la signification des formules qu'ils manipulent. Les contraintes facilitent, dès lors, la production du texte, alors que tout formalisme ne peut fonctionner « sans s'alimenter à

¹³² Daniel Canty, *op.cit.*, p. 50.

¹³³ *Ibid.*, p. 50.

l'intuition, à des « raccords intellectuels » qui tiennent compte de l'expérience sensible, empirique, propre à chacun ». ¹³⁴ L'axiome, tel que nous l'entendons ici, ne possède pas de sens absolu, « alors qu'en devenant relatif à tel ou tel ensemble de principes régulateurs, il se prête [davantage] à une appréciation objective ». ¹³⁵ Les contraintes que s'impose Calvino dans *Palomar* n'existent donc que dans le texte, alors qu'elles ne sont pas dirigées de l'extérieur vers l'intérieur mais de soi vers soi. Elles sont le leitmotiv même de l'écrivain. De même pour Valéry qui, en ayant choisi l'écriture fragmentaire, fait du récit *Monsieur Teste* le lieu d'une écriture de soi, de questionnements et d'incertitudes camouflés derrière un style dépouillé et au premier abord impersonnel. « Les tentative expérimentales font [donc] surgir des combinaisons qui n'ont pas été déterminées par le sens du [récit] mais qui, au contraire, le font naître ». ¹³⁶ Dans ces conditions, l'auteur n'est pas le prisonnier d'une structure précise, alors que la contrainte *est* pour lui la possibilité intrinsèque de l'écriture. Dans la première partie de *Palomar*, intitulée *Le vacanze di Palomar*, Calvino décrit les expériences visuelles du protagoniste. On y retrouve des passages comme celui-ci, dont le ton de la narration n'est pas sans rappeler celui de l'écriture romanesque :

Il mare è appena increspato e piccole onde battono sulla riva sabbiosa. Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa : vuole guardare un'onda e la guarda. [...] Infine non sono « le onde » che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta : volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso [...] E forse potrebbe essere la chiave per padroneggiare la complessità del mondo riducendola al meccanismo più semplice. ¹³⁷

La seconde partie du récit, *Palomar in città* présente des éléments anthropologiques et culturels dont la visée est de rendre compte de l'implication du langage dans l'expérience visuelle.

¹³⁴ Jean-François Chassay, *op.cit.*, p. 140.

¹³⁵ Carnap, cité par Robert Blanché, *L'axiomatique*, p.51, in Jean-François Chassay, *op.cit.*, p. 140.

¹³⁶ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Éditions Librairie Générale Française, *Le livre de poche références*, 1999, p. 17.

¹³⁷ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 5 et 8.

« La mer est à peine ridée : quelques petites vagues battent le sable du rivage. Monsieur Palomar se tient debout et regarde une vague. Ce n'est pas qu'il soit absorbé par la contemplation des vagues. Il n'est pas absorbé, car il sait très bien ce qu'il fait : il veut regarder une vague, et il la regarde [...] Enfin, ce ne sont pas « les vagues » qu'il a l'intention de regarder, mais une vague, c'est tout : il veut éviter les sensations indéterminées et se propose pour chacun de ses actes un objet limité et précis. [...] Et ce pourrait être probablement la clé pour maîtriser la complexité du monde en la réduisant à son mécanisme le plus simple », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 11 et 15.

L'auteur y fait l'usage de significations diverses et de symboles hétérogènes, alors que le texte se développe davantage comme un récit.

Il signor Palomar e la signora Palomar finiscono ogni sera per spostare le loro poltrone dalla televisione e sistemarle accanto alla vetrina ; dall'interno della stanza contemplan la sagoma biancastra del rettile sullo sfondo buio. La scelta tra televisione e gecko non avviene sempre senza incertezze ; i due spettacoli hanno ognuno delle informazioni da dare che l'altro non dà : la televisione si muove per i continenti raccogliendo impulsi luminosi che descrivono la faccia visibile delle cose ; il gecko invece rappresenta la concentrazione immobile e l'aspetto nascosto, il rovescio di ciò che si mostra alla vista.¹³⁸

Calvino termine *Palomar* par *I silenzi di Palomar* partie qui prend la forme spéculative pouvant se rapprocher de la méditation philosophique. Par là, l'auteur rend compte des expériences de la nature, du cosmos, du temps et de l'infini, alors qu'il interroge les rapports du moi avec le monde ainsi que les limitations de l'esprit sur la connaissance.

Per tutto questo uno prima ancora di mettersi a osservare gli altri dovrebbe sapere bene chi è lui. La conoscenza del prossimo ha questo di speciale : passa necessariamente attraverso la conoscenza di se stesso ; ed è proprio questa che manca a Palomar. Non solo conoscenza ci vuole, ma comprensione, accordo con i propri mezzi e fini e pulsioni, il che vuol dire possibilità d'esercitare una padronanza sulle proprie inclinazioni e azioni, che le controlli e diriga ma non le coarti e non le soffochi. Le persone di cui egli ammira la giustezza e naturalezza d'ogni parola e d'ogni gesto sono, prima ancora che in pace con l'universo, in pace con se stesse. Palomar, non amandosi, ha sempre fatto in modo di non incontrarsi con se stesso faccia a faccia ; è per questo che ha preferito rifugiarsi tra le galassie ; ora capisce che è col trovare una pace interiore che doveva cominciare. L'universo forse può andar tranquillo per i fatti suoi ; lui certamente no.¹³⁹

¹³⁸ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 59-60.

« Tous les soirs, monsieur et madame Palomar finissent par détourner leurs fauteuils de la télévision pour les installer près de la vitrine ; de l'intérieur de la pièce, ils contemplent la silhouette blanchâtre du reptile sur le fond sombre. Le choix entre la télévision et le gecko ne va pas toujours sans incertitude ; chacun des deux spectacles a des informations à donner, que l'autre ne donne pas : la télévision se déplace à travers les continents en y recueillant des impulsions lumineuses qui restituent la face visible des choses ; le gecko représente au contraire la concentration immobile et l'aspect caché des choses, l'envers de ce qui se montre à la vue », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 75-76.

¹³⁹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p.118.

« Avant de se mettre à observer les autres, il est nécessaire de bien savoir qui l'on est. La connaissance du prochain a ceci de particulier : elle passe nécessairement par la connaissance de soi-même ; c'est justement cela qui fait défaut à Palomar. Et il ne faut pas seulement la connaissance, mais la compréhension, l'accord avec ses propres moyens et buts et pulsions, ce qui veut dire la possibilité d'exercer, sur ses propres inclinations et actions, une maîtrise qui les

Ces exemples permettent de démontrer la véritable nature de Palomar, qui ne peut se satisfaire ni de l'intelligible, qu'il voudrait parvenir à rendre sensible, ni du sensible, qu'il voudrait rendre intelligible. D'une réalité à l'autre, il est confronté à un vide, qui l'immisce et qui occupe sa conscience. Les oscillations de sa pensée dessinent, entre le concept et l'affect la vision de Calvino selon laquelle : « L'eros è un programma che si svolge nei grovigli elettronici della mente, ma la mente è anche pelle : pelle toccata, vista, ricordara ». ¹⁴⁰ Le labyrinthe que représente l'esprit « est une surface si vaste, riche et variée qu'il y en a de reste pour saturer l'esprit d'informations et de significations ». ¹⁴¹ Or, si la surface des choses est inépuisable, comme le démontre Palomar, ce n'est qu'après en avoir éprouvé les limites qu'on peut aller chercher ce qu'il y a en dessous : « Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude, – ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile ». ¹⁴²

Calvino travaille donc à découvrir (trouver et donner à voir), par le biais de l'expérience sensible, une connaissance du monde et par-là, une connaissance de soi. Cette dernière est concrétisée par la figure de Palomar et émerge de son désir d'atteindre un au-delà matériel, inspiré par l'immensité du monde qu'il observe. La gnoséologique que Calvino met à l'œuvre dans *Palomar* est ainsi transcrite en images que le lecteur peut interpréter à partir de ses propres préceptes. La banalité du personnage joue très certainement sur la facilité de sa réceptivité. Que ce soit la familiarité de chacun de ses gestes ou le naturel avec lequel il pose son regard sur les choses, ses moindres gestes font de lui un protagoniste facile à suivre, car visible. Visible en ce sens que chacune de ses actions est décrite de manière à pouvoir être imaginée telle quelle. À titre d'exemple, ce passage de *Palomar*, où le protagoniste se rend à la charcuterie acheter de la graisse d'oie. L'endroit est bondé et Palomar doit faire la queue avant d'être servi. Pour une rare

contrôle et les dirige sans les forcer ni les étouffer. Les personnes dont il admire, pour chacun de leurs mots, de leurs gestes, la justesse et le naturel sont, avant d'être en paix avec l'univers, en paix avec elles-mêmes. Palomar, qui ne s'aime pas, a toujours agi de façon à ne pas se trouver face à face avec lui-même ; c'est pour quoi il a préféré trouver refuge parmi les galaxies ; il comprend maintenant qu'il lui fallait commencer par trouver la paix intérieure. L'univers sait sans doute très bien vaquer à ses affaires; lui, certainement pas », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 153.

¹⁴⁰ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 22-23.

« L'eros est un programme qui se déroule dans les enchevêtrements électroniques de l'esprit, mais l'esprit est aussi une peau : une peau que l'on a touchée et vue, et dont on se souvient », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p.33.

¹⁴¹ Daniel Canty, *op.cit.*, p. 54.

¹⁴² Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 57.

fois dans tout le récit Calvino donne un nom – connu – d’endroit : Paris. Ce détail permet au lecteur de s’imaginer avec plus d’exactitude l’endroit où se situe Palomar. C’est dans ce moment qu’il commence à scruter attentivement les étagères et le comptoir où sont soigneusement disposés les charcuteries et les fromages.

Il signor Palomar fa la coda in una *charcuterie* di Parigi. Sono i giorni delle feste, ma qui la ressa dei clienti è abituale anche in epoche meno canoniche, perché è uno dei buoni negozi gastronomici della quartiere dove l’appiattimento del commercio di massa, le tasse, il basso reddito dei consumatori, e ora la crisi, hanno smantellato a una a una le vecchie botteghe sostituendole con anonimi supermagazzini. Aspettando in fila, il signor Palomar contempla i flaconi. Cerca di trovare un posto nei suoi ricordi per il *cassoulet*, pingue stufato di carni e di fagioli, di cui il grasso d’oca è ingrediente essenziale ; ma né la memoria del palato né quella culturale gli sono d’aiuto. Eppure il nome, la visione, l’idea lo attraggono, risvegliano un’istantanea fantasticheria non tanto della gola quanto dell’eros : da una montagna di grasso d’oca affiora una figura femminile, si spalma di bianco la pelle rosa, e già lui immagina se stesso facendosi largo verso di lei tra quelle dense valanghe e abbracciarla e affondare con lei.¹⁴³

Du « plafond pavoisé de saucissons », aux « galantines de faisant [qui] s’étalent en cylindres gris rosés », jusqu’aux « grosses mouches de truffe noire, placées en rang comme les boutons sur le veston d’un Pierrot » Palomar ne parvient pas à choisir, tout le laissant complètement indifférent. Il tente alors de remonter le fil de sa mémoire afin de trouver un souvenir quelconque qui viendrait l’aider à faire un choix. Or, tout ce qu’il parvient à faire est de poser son regard sur les plaisirs de la table qui déferlent sous ses yeux. Rien de plus.

¹⁴³ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, pp. 69-70.

« Monsieur Palomar fait la queue dans une charcuterie de Paris. Ce sont les fêtes, mais, ici, la cohue est habituelle même en des époques moins particulières, parce que c’est un des magasins gastronomiques de la capitale : il a miraculeusement survécu dans un quartier où l’aplatissement causé par le commerce de masse, les impôts, les bas revenus des consommateurs, et maintenant la crise, ont démantelé l’une après l’autre les vieilles boutiques pour les remplacer par des supermarchés anonymes. En attente dans la file, monsieur Palomar contemple les flacons. Il essaie de trouver une place parmi ses souvenirs pour le cassoulet, daube grasse à base de viandes de haricots, dont la graisse d’oie est un ingrédient essentiel ; mais ni la mémoire culturelle ni celle du palais ne lui viennent en aide. Pourtant le nom, la vision, l’idée l’attirent, éveillent une rêverie instantanée, non tant de la gourmandise que plutôt de l’eros : d’une mousse de graisse d’oie affleure une figure féminine, elle enduit de blanc sa peau rose, et il s’imagine déjà se frayant un chemin vers elle parmi ces denses avalanches pour l’enlacer et sombrer avec elle », in *Palomar*, trad. de l’italien, *op.cit.*, pp. 89-90.

Si guarda attorno aspettando di sentir vibrare un'orchestra di sapori. No, non vibra niente. Tutti quei manicaretti risvegliano in lui ricordi approssimativi e mal distinti, la sua immaginazione non associa istintivamente i sapori alle immagini e ai nomi. Se domanda se la sua ghiottoneria non sia soprattutto mentale, estetica, simbolica. Forse per quanto sinceramente egli ami le galantine, le galantine non lo amano. Sentono che il suo sguardo trasforma ogni vivanda in un documento della storia della civiltà, in un oggetto da museo.¹⁴⁴

En lien avec la légèreté, la visibilité (telle que présentée dans les *Leçons américaines*) permet d'ôter du poids à la structure du récit et au langage,¹⁴⁵ les éléments visuels donnant lieu et sens au récit. C'est avec un souci constant du détail et de la précision que Calvino se lance dans la réflexion sur la légèreté, qui « ouvre la voie à des réflexions sans fin ».¹⁴⁶ Par l'absence d'origine et de détails chronologiques et biographiques, la figure de Palomar empêche le lecteur de le restituer dans le temps, selon une perspective diachronique¹⁴⁷ (qui consiste en l'étude de l'histoire des mots en rapport avec l'environnement culturel). Ce morcellement de l'œuvre s'illustre par la figure de Palomar et à partir de son éthique construite sur la conscience du vide.

En conséquence, faire un portrait de *Palomar* qui soit clair et détaillé est une chose impensable, car le lecteur ne connaît rien du protagoniste sinon les observations que nous livre l'auteur. De toute évidence, le récit est beaucoup plus qu'un simple portrait d'un homme taciturne et solitaire, mais bien le parcours d'une pensée destinée à faire du monde le laboratoire d'expériences aussi disparates qu'essentielles. À titre d'exemple, pensons aux ondulations d'une vague qui vient mourir sur la rive, aux seins nus d'une baigneuse sur la plage, à l'herbe d'un jardin, ou à la variété de fromages dans le comptoir d'une épicerie fine. Toutes ces expériences de la vie en société s'avèrent, pour Palomar, des espaces d'intellection et de réflexion profondes sur le monde et le sens de la vie.

¹⁴⁴ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 71.

« Il regarde autour de lui dans l'attente de sentir vibrer un orchestre de saveurs. Non, rien ne vibre. Tous ces bons petits plats éveillent en lui des souvenirs approximatifs et indistincts, son imagination n'associe pas instinctivement les saveurs aux images et aux noms. Il se demande si sa gourmandise n'est pas surtout mentale, esthétique, symbolique. Peut-être, bien qu'il aime sincèrement les galantines, les galantines ne l'aiment-elles pas. Elles sentent que son regard transforme chaque mets en un document de l'histoire de la civilisation, en un objet de musée », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 92.

¹⁴⁵ Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op.cit.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁷ Sergio Capello, soutenance de thèse de doctorat, Université Paris Paris-Sorbonne IV, *Italo Calvino, les années parisiennes (1964-1980). Aperçus d'un itinéraire sous le signe de Raymond Queneau*, 2005. <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/>.

Quando Palomar s'era accorto di quanto approssimativi e votati all'errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all'osservazione delle forme visibili ; ma ormai lui era fatto com'era fatto : la sua adesione alle cose restava quella intermittente e labile delle persone che sembrano sempre intente a pensare un'altra cosa ma questa'altra cosa non c'è.¹⁴⁸

L'absence d'une finalité idéologique permet, de toute évidence, à Calvino de se concentrer sur la primauté du geste et de l'observation, qui alimente le mysticisme de sa réflexion. À cet égard, et comme le souligne Isabelle Chol : « La pensée du discontinu, de la disjonction, s'accompagne ainsi d'une réflexion sur la relation, à l'origine d'une conception de l'œuvre comme construction, comme structure apparente ».¹⁴⁹ Palomar sélectionne et classe rigoureusement les résultats de ses analyses en tenant compte des phénomènes qui se présentent à son esprit. La vitesse physique et la vitesse mentale, en lien avec la leçon sur la rapidité et l'exactitude de Calvino dans les *Leçons américaines*, influencent irréfutablement la concision du style de *Palomar*. En effet, si la rapidité et la concision permettent à l'âme de se représenter une « foule d'idées simultanées, dont la succession est si rapide qu'elles paraissent simultanées, et qu'elles font virevolter l'âme dans une abondance de pensées, ou d'images et sensations spirituelles »,¹⁵⁰ la vitesse mentale est celle qui permet, selon Calvino, la saisie de ce qui n'est pas explicitement dit.

Toutefois, il reste qu'une telle phénoménologie ne pourra jamais dépasser, ni transcender le constat de la compacité des objets, de la dissemblance de leurs multiples facettes, de la pluralité des points d'observation possibles. Puisque dans les rares cas où Palomar découvre, comme par envoûtement, quelques éclats de vérité, ceux-ci restent éphémères et fuyants, car la vérité, selon Calvino, n'est jamais certaine, et demeure toujours, tout comme chez Valéry, à construire.

¹⁴⁸ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 54.

« Quand Palomar s'était aperçu combien étaient approximatifs et voués à l'erreur les critères du système où il croyait trouver la précision et la norme universelle, il en était revenu lentement à se construire un rapport au monde limité à l'observation des formes visibles ; seulement, désormais, il était comme il était : son adhésion aux choses demeurerait celle, intermittente et passagère, de ces personnes qui semblent toujours absorbées dans la pensée d'une autre chose, mais cette autre chose n'existe pas », *Palomar*, trad. de l'italien, p. 71.

¹⁴⁹ Isabelle Chol, « Avant-propos », *Poétique de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Paris, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2004, p. 15.

¹⁵⁰ Italo Calvino, *Leçons américaines*, *Aide-mémoire pour le millénaire*, Seuil, Collection *Points*, 2001, p. 76.

Malgré ses multiples déceptions, Palomar ne renonce jamais aux découvertes qui s'offrent à lui, ainsi qu'à la possibilité de connaître le monde et de se connaître à travers lui. Et s'il n'interrompt jamais ses observations, « même si sa maladresse le fait parfois vaciller dans son obstination à vouloir regarder les choses afin d'arriver, peut-être, à mieux les comprendre », ¹⁵¹ c'est parce qu'elles lui sont nécessaires, vitales. Au même titre que Teste dont l'existence repose sur la faculté de penser, Palomar a le besoin viscéral de se positionner face au monde dans lequel il évolue et pour ce faire, ne prend pour acquis aucune certitude que lui renvoie le monde. Si Palomar semble tendre à l'illusion, Calvino ne s'en cache toutefois pas en affirmant jouer le jeu de la vérité. Ainsi, et à la manière de Stendhal qui se pliait à la comédie du roman en disant toujours : "Je suis le comédien derrière mes comédiens", Calvino se fait acteur et fait de son histoire un acte et non plus une simple écriture. Et s'il se dévoile sous les couverts de son personnage (Palomar), c'est pour nouer avec le lecteur une certaine connivence.

Il va sans dire que l'image que projette Palomar demeure peu flatteuse : celle d'un homme gauche et maladroit, dont l'intérêt et la soif intarissable pour une forme de savoir se traduisent invariablement par l'image d'un homme marginalisé. Rien n'est toutefois laissé au hasard dans l'écriture de Calvino alors que tout le récit s'enchaîne à la manière d'une goutte d'eau jetée dans l'océan, c'est-à-dire du singulier qui participe à l'étendue de la vie. *Palomar* n'incarne donc pas une imitation, mais bien un désir d'agencements, c'est-à-dire une correspondance de rapports orchestrés par « la rapidité du style et de la pensée [et qui] signifie au premier chef l'agilité, la mobilité, la désinvolture ; autant de qualités qui vont de pair avec une écriture prête à vagabonder, à sauter d'un sujet à l'autre, à perdre cent fois le fil et à le retrouver après cent virevoltes ». ¹⁵² L'univers duquel émerge Palomar se situe en marge des grands systèmes, tandis que sa science ne peut être institutionnalisée ni cataloguée. L'exactitude apparaît corollairement pour l'auteur comme un langage précis, à l'intérieur duquel il doit maintenir respectueusement les nuances de l'imagination et de la pensée. ¹⁵³

¹⁵¹ Sergio Capello, *op.cit.*, <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/>.

¹⁵² Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op.cit.*, p. 82.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 98.

De telle manière, « le poète du vague ne peut être qu'un poète de la précision, dont l'œil, l'oreille, la main sont toujours prêts à saisir avec justesse la sensation la plus ténue ». ¹⁵⁴ La pertinence et la profondeur des récits de Calvino proviennent de l'attention que porte ce dernier au regard et à l'exactitude de ses propres observations, ce dont témoigne le narrateur de *Palomar*. Ainsi, les détails relevés par l'auteur deviennent-ils une partie constitutive de cette totalité que représente à nos yeux le récit. Et ce, alors que chaque fragment, chaque petit grain de sable possède son existence propre, son rapport à l'unité qui lui permet de conserver une certaine fluidité. C'est en regardant les oiseaux voler dans le ciel que Calvino réfléchit à l'harmonie et au principe de groupe qui règne entre les oiseaux migrateurs :

Se si sofferma per qualche minuto a osservare la disposizione degli uccelli uno in rapporto all'altro, il signor Palomar si sente preso in una trama la cui continuità si estende uniforme e senza brecce, come se anche lui facesse parte di questo corpo in movimento composto di centinaia e centinaia di corpi staccati ma il cui insieme costituisce un oggetto unitario, come una nuvola o una colonna di fumo o uno zampillo, qualcosa cioè che pur nella fluidità della sostanza raggiunge una sua solidità nella forma. ¹⁵⁵

Centrale dans *Palomar*, l'exactitude est sans contredit la qualité première du protagoniste, dont l'acuité intellectuelle lui permet de demeurer vigilant et alerte à la moindre manifestation sensible de l'univers. Au même titre que l'exactitude, la visibilité dont parle Calvino dans les *Leçons américaines* a, elle aussi, ceci de particulier : elle est une pragmatique des agencements, c'est-à-dire qu'elle se forge à partir de l'expérience des phénomènes contingents de l'univers, dans un monde en mouvement et difficilement saisissable. Si Calvino suggère, il n'affirme toutefois aucune certitude car « toute interprétation appauvrit et étouffe le mythe, il faut les laisser se déposer dans la mémoire, méditer sur chacun de leurs détails, raisonner sur leur sens en ne sortant de leur langage imagé ». ¹⁵⁶

¹⁵⁴ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op.cit., p. 104.

¹⁵⁵ Italo Calvino, *Palomar*, op.cit., p. 65.

« S'il s'arrête quelques minutes pour observer les dispositions des oiseaux l'un par rapport à l'autre, monsieur Palomar se sent pris dans une trame dont la continuité s'étend uniformément et sans brèches, comme si lui-même faisait partie de ce corps en mouvement composé de plusieurs centaines de corps détachés mais dont l'ensemble constitue un objet unitaire, comme un nuage ou une colonne de fumée ou un jet de liquide, quelque chose, en somme, qui malgré la fluidité de la substance parvient dans sa forme à une solidité propre », in *Palomar*, trad. de l'italien, op.cit., p. 82.

¹⁵⁶ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op.cit., p. 21.

En somme, la lecture de *Palomar* permet une réflexion profonde et condensée sur le sens de la vie, rendue en partie possible par la forme du récit court, concis et imagé. Ces qualités permettent à Calvino d'ouvrir sur un monde sans fin, dans lequel le lecteur peut errer et se projeter. Le passage suivant permet de rendre compte de la petitesse de l'être humain, face à l'étendue infinie de l'univers :

Palomar è già passato a un altro corso di pensieri : è « il prato » ciò che noi vediamo oppure vediamo un'erba più un'erba...? Quello che noi diciamo « vedere il prato » è solo un effetto dei nostri sensi approssimativi e grossolani ; un insieme esiste solo in quanto formato da elementi distinti. [...] Palomar s'è distratto, non strappa più le erbacce, non pensa più al prato : pensa all'universo tutto quello che ha pensato del prato. L'universo come cosmo regolare e ordinato o come proliferazione caotica. L'universo forse finito ma innumerable, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi...¹⁵⁷

Comme nous venons de le démontrer, l'œuvre de Calvino possède une organisation singulière, marquée par la vivacité et la mobilité de l'intelligence de l'écrivain. La lecture de *Palomar* ne peut donc se faire avec le désir de trouver dans les différents énoncés une signification précise. Car ce qu'il faut essayer de comprendre, c'est le rapport dialectique entre les choses, duquel seul peut naître un sens ; dans la mesure où ce sont les images qui développent leurs potentialités implicites et le récit qu'elles portent en elles car « c'est l'écriture qui oriente le récit dans la direction que l'expression verbale suit avec le plus de bonheur ; l'imagination visuelle n'a plus qu'à emboîter le pas ». ¹⁵⁸ Et de là naît l'aptitude, comme le dit Calvino lui-même, de « penser par images » ¹⁵⁹ et d'essayer de représenter « la multiplicité des relations en acte ou potentielles ». ¹⁶⁰ L'architecture de *Palomar* mène, par conséquent, à une fuite qui

¹⁵⁷ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 34.

« Les pensées de Palomar suivent déjà un autre cours : est-ce « le pré » que nous voyons, ou bien voyons-nous une herbe plus une herbe plus une herbe ? Ce que nous appelons « voir le pré » est simplement un effet de nos sens approximatifs et grossiers ; un ensemble existe seulement en tant qu'il est formé d'éléments distincts. [...] Palomar est devenu distrait, il n'arrache plus les mauvaises herbes, il ne songe plus au pré : il pense à l'univers. Il essaie d'appliquer à l'univers tout ce qu'il a pensé du pré. L'univers comme cosmos régulier et ordonné, ou comme prolifération chaotique. L'univers fini peut-être, mais innombrable, aux limites instables, qui ouvre en lui d'autres univers. L'univers, ensemble de corps célestes, nébuleuses, poussières, champs de forces, intersection de champs, ensembles d'ensemble... », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 45.

¹⁵⁸ Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op.cit.*, p. 145.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 179.

s'achemine vers un bilan : l'impossibilité de connaître ce qui est extérieur à nous. Certes, et comme le souligne Palomar : « Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, – egli pensa ora, – l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi ». ¹⁶¹

La pensée qui émerge à la fin du récit est donc celle d'un homme face à sa propre solitude et à la fragilité de son existence. La recherche de Palomar consiste donc à se prolonger par-delà sa propre identité tout en suivant les traces d'un refoulement toujours plus grand qui lui permet d'atteindre, au bout de la mort, le silence. Silence qui coïncide avec l'apparition d'un langage intérieur. De telle manière, « se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, – pensa Palomar, – e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine. Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore ». ¹⁶² Alors que le regard de Palomar était préalablement posé sur autrui, ce dernier se retourne sur lui-même ; à la suite d'une vie menée à regarder les autres, il atteindra son âme dans ses méandres les plus éloignés.

En somme, les *Leçons américaines* permettent une saisie éclairée du court récit en prose *Palomar* qui, malgré la forme fixe imposé par un texte littéraire dans sa matérialité concrète, donne à voir un univers qui se transforme sans cesse. C'est de cette manière que les conjectures de l'esprit de Palomar se pulvérisent au gré de ses observations comme « des grains de sable, reflets d'une totalité insaisissable ». ¹⁶³ Les *Leçons américaines*, comme la concrétisation des réflexions de Palomar viennent confirmer la profondeur et la singularité d'une œuvre unique. Calvino parvient, de ce fait, à créer une écriture singulière à partir de ses observations, ce qui laisse présager que Palomar est peut-être la représentation de son auteur. ¹⁶⁴ Mais pour l'instant,

¹⁶¹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 118.

« Nous ne pouvons rien connaître d'extérieur à nous en passant par-dessus nous-mêmes, [...] l'univers est un miroir où nous pouvons contempler ce que nous avons appris à connaître en nous, rien de plus », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 154.

¹⁶² Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 126.

« Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin. Il décide qu'il se mettra à décrire chaque instant de sa vie et, autant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. À ce moment là, il meurt », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p.161.

¹⁶³ Sergio Capello, *op.cit.*, <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/>.

¹⁶⁴ Nous reviendrons sur la notion d'auteur au chapitre III.

observons de plus près la structure close sur elle-même que représentent les récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, forme textuelle construite à partir d'un amalgame de segments. Totalité qui n'est pas sans rappeler la *Bildung*, ce concept allemand qui rallie la structure d'une culture et la formation d'un certain savoir. L'apport de la tradition allemande, en plus d'enrichir notre compréhension des notions de *faire* et de *construire*, nous permet de tracer quelques linéaments entre l'écriture fragmentaire des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* à la lumière des Romantiques allemands.

À ce nombre d'étoiles qui est prodigieux pour nos yeux, le fond de l'être oppose un sentiment éperdu d'être soi, d'être unique, – et cependant d'être seul. Je suis tout, et incomplet. Je suis tout et partie.

L'obscurité qui nous entoure nous fait une âme toute nue.¹⁶⁵

– Paul Valéry

[Valéry] assure sa propre tradition par le refus des uns et l'acceptation des autres. Être moderne, dans cette perspective, ce n'est pas simplement rompre avec le passé sur la plus sûre mesure de sa propre entreprise : par quoi nous pouvons mieux comprendre que Valéry puisse nous être si vivement contemporain en dépit de toutes apparences d'un parti pris néo-classique de l'œuvre qui ressortit au besoin poétique d'un retour à des lois anciennes, pour échapper au surgissement non maîtrisé du neuf.¹⁶⁶

– Michel Jarrety

CHAPITRE II

La conduite du *refus* chez Valéry et Calvino

L'écriture fragmentaire comme totalité romantique ?

À cette étape de notre analyse comparée, nous proposons une lecture de *Monsieur Teste* et *Palomar* à la lueur de la pensée des Romantiques allemands. Bien que le romantisme ait été une notion très fortement galvaudée et, à plus forte raison, abondamment simplifiée (alors que plusieurs n'y ont vu que le lieu des émotions sublimes du sujet aux prises avec des contemplations éparses), nous tâcherons de ne pas dénaturer ce mouvement riche et fort complexe, qui « ne peut tenir en aucune formule ni en un axiome ».¹⁶⁷ Pour ce faire, notre

¹⁶⁵ Paul Valéry, *Œ. I, Variété, Études littéraires*, p. 469.

¹⁶⁶ Jean Levaillant, dans la préface de Michel Jarrety, *op.cit.*, pp. 14-15.

¹⁶⁷ Charles Le Blanc, *op.cit.*, p. 9.

attention se limitera au premier romantisme,¹⁶⁸ mieux connu sous le nom de Romantisme théorique d'Iéna. D'un point de vue littéraire, le XIX^e siècle est sans contredit l'une des périodes historiques la plus riche et la plus féconde. La polysémie du mouvement rend toutefois difficile la possibilité d'en fournir une définition juste et suffisante. C'est pourquoi nous tenterons ici de soulever quelques-unes des incidences littéraires du fragment allemand, en concordance avec certaines parties des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*. Par là, nous tenterons de créer un lieu de communicabilité où les textes analysés pourront ouvrir sur un espace commun.

Bien que la pensée de Valéry, aussi bien que celle de Calvino, soit marquée par la tradition française du « moment cartésien », et que la tradition romantique allemande penche davantage du côté de l'affect et de la liberté de création, le territoire commun entre les différentes périodes historiques des textes à l'étude sera celui de l'autocritique du cartésianisme. Ce regard posé sur le mouvement romantique allemand nous permet de situer notre analyse comparée dans son contexte proprement allemand, alors que « toute écriture est le fruit, conscient ou non, d'une tradition et d'une révolte ».¹⁶⁹

Certes, « l'usage du fragment manifestait pour les Romantiques allemands, non seulement une crise dans la littérature, mais encore « une crise et une critique générales (sociale, morale, religieuse, politique) dont la littérature ou la théorie littéraire seraient le lieu d'expression privilégié ».¹⁷⁰ Sous ce rapport, le romantisme théorique d'Iéna annonce un changement d'orientation dans l'écriture fragmentaire, ouvrant ainsi la voie à une poétique du fragment dont l'écho fut celui du fragment héraclitéen. Cette conception de la littérature nous permet de penser l'écrivain comme une matière mobile et vivante. L'expérience des phénomènes sensibles de Teste et Palomar n'est, en ce sens, autre que la rencontre entre l'infini du monde et la finitude de leur propre condition. La structure des récits, qui se présentent comme des fragments

¹⁶⁸ « Le premier romantisme est celui d'Iéna, le deuxième celui de Heidelberg et le troisième, le romantisme de Berlin. Le romantisme proprement philosophique – et qui, par conséquent nous intéresse ici - est celui d'Iéna » in *La forme poétique du monde, Anthologie du romantisme allemand*, de Charles Le Blanc, Paris, Librairie José Corti, 2003, p. 9.

¹⁶⁹ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 63.

¹⁷⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 14.

« présuppose et reproduit négativement le désordre du réel. La fragmentation des concepts et des catégories philosophiques attire l'attention sur leur caractère non définitif et faillible ». ¹⁷¹

Ce retour aux origines germaniques du fragment démontre en quoi les récits composites de Valéry et Calvino sont des textes complexes ayant pour fondement la pensée en action. Puisque le fragment est avant tout un geste qui existe pour tout et chacun, il ne peut prétendre à l'absolu, car la totalité ne se situe par à l'extérieur de l'être humain, mais davantage dans chacune de ses parties. Ce qui explique que la pensée soit, chez les deux auteurs, une puissance intrinsèque à la création. Bien que le fragment ait été présent bien avant le XIX^e siècle, il a fallu attendre les Romantiques allemands, et plus tard Nietzsche, pour voir se manifester le désœuvrement de l'œuvre par le discours et que soit alors pensée, comme véritable parole, la *poétique du fragment*. ¹⁷² Comme l'avancent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy : « Le romantisme ne mène donc à rien qu'il y ait lieu d'imiter ou dont il y ait lieu de s'inspirer, en cela qu'il nous mène d'abord à nous-mêmes ». ¹⁷³

Le fragment, tel qu'il se manifeste dans *Monsieur Teste* et *Palomar*, s'inscrit donc dans le relatif, c'est-à-dire au cœur de l'individu. Poursuivant la même logique que celle du fragment romantique, *Teste* et *Palomar* « se diffère[ent] infiniment, n'épuisant jamais la différence absolue. Il[s] [sont] transcendance et immanence, c'est-à-dire unité et multiplicité. L'absence à l'œuvre dans cette poétique n'est alors plus exactement le manque, mais l'infinitude toujours résiduelle dont le fragment est un éclat symbolique ». ¹⁷⁴ Le romantisme d'Iéna accorde de ce fait, une importance considérable à la notion de chaos. Ce dernier peut avoir deux connotations, l'une positive et l'autre négative. Le chaos qui nous intéresse est le chaos négatif, incarnés par *Teste* et *Palomar*.

¹⁷¹ Wladimir Kryszynski, *op.cit.* p. 8.

¹⁷² Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 93.

¹⁷³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 10.

¹⁷⁴ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 93.

Malgré l'apparence d'organisation des récits, Valéry et Calvino mettent en scène une vision négative du chaos, qui présente le sujet comme coupé de la réalité, c'est-à-dire, d'un monde

non romantisé, caractérisé par une coupure entre l'homme et le réel, un monde tellement segmenté que l'individu n'a plus de contact véritable avec son environnement, avec les autres et même avec lui-même. Il distingue les couleurs séparées les unes des autres, mais il ne sait plus voir la lumière qui les rassemble toutes. Il pense en philosophe, en scientifique, en homme pratique ou en croyant, et a perdu le sens de l'unité spirituelle. Ce monde-là, présent, *donné* (et non crée), c'est le chaos négatif, celui auquel il faut échapper.¹⁷⁵

Teste et Palomar ne sont pas en symbiose avec le monde qui les entoure, ce qui les confine à demeurer des figures de la pensée spéculative. Toute représentation est donc, pour eux, le fruit d'une adéquation intellectuellement mûrie puisqu'il s'avère « impossible de s'arrêter de penser ».¹⁷⁶ Il en résulte qu'on ne peut les considérer comme de véritables figures romanesques, alors que rien ne semble les atteindre de l'extérieur. Par les processus de la fiction, Valéry et Calvino tentent néanmoins d'imposer à leur récit un certain ordre. Par cette structure dynamique et ouverte que les romantiques qualifient de "chaos" Valéry et Calvino parviennent « à fonder un système ouvert sur l'infini, [en épousant] la diversité chaotique du réel ».¹⁷⁷ Et ce désordre qu'embrassent Teste et Palomar se traduit, pour reprendre cette idée de Friedrich Schlegel, par l'ironie. Cette dernière constitue « la claire conscience de l'éternelle agilité, de la plénitude infinie du chaos ».¹⁷⁸ La poétique du chaos que préconise les romantiques allemands permet, corollairement, à Teste et à Palomar la construction d'un certain désordre, duquel peut naître l'ordre, c'est-à-dire les générations futures et en ce sens, la vie dans son acception générale.¹⁷⁹

La Lettre d'un ami peut être lue comme la tentative valéryenne de redéfinir le rôle de « l'Intellectuel, ce spécialiste de l'universel contraint à prendre et à imposer son langage, son *moi*, sa figure, les hantises de sa contingence, comme figures de l'universel même. »¹⁸⁰ Fidèle à son refus d'adhérer à l'aridité du discours philosophique Teste détourne, tout comme Valéry, son

¹⁷⁵ Charles Le Blanc, *op.cit.*, p. 59.

¹⁷⁶ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 126.

¹⁷⁷ Charles Le Blanc, *op.cit.*, p. 59.

¹⁷⁸ Friedrich Schlegel, « Idées », in *L'Absolu littéraire* de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-luc Nancy, *op.cit.*, p. 213.

¹⁷⁹ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 73.

¹⁸⁰ Daniel Oster, *op.cit.*, p. 90.

regard de sur le monde pour le placer devant le mur.¹⁸¹ La symbolique du mur est forte de sens, et fait référence à une surface lisse et plate, monocrome et inerte. Le mur s'oppose irrévocablement à la diversité du monde vivant. Ce geste symbolise, pour nous, et non sans ironie, le contraire de la quête philosophique. À travers Teste, ce qui ne trouve plus sa place c'est justement l'intellectuel. Figure vide, car privée de contacts étroits avec la vie réelle, Teste est un homme « seul et instable par nature et par fonction, non lié, non solidaire, sans avenir [il a] le visage au MUR.¹⁸² C'est l'antiphilosophe ». ¹⁸³ L'ami de Teste, dans l'exemple suivant, illustre clairement l'ironie dont fait usage Valéry, ayant lui-même déserté les étiquettes traditionnelles. Le système de cause et réaction, que Valéry qualifiait d'*Implexe*¹⁸⁴, ne peut fonctionner qu'en présence d'êtres pouvant se répondre mutuellement. La notion d'implexe, au sens où l'entend Valéry, est une virtualité qui se traduit par « notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous des formes indirectes (comme la sensation de fatigue), et souvent trompeuses. Il faut y ajouter notre capacité de résistance... ». ¹⁸⁵ L'exemple suivant, en lien avec Palomar, démontre en quoi les deux protagonistes sont coupés du monde qu'ils regardent.

– Intellectuelle ?...

Ce mot énorme, qui m'était venu vaguement, *bloqua* net tout mon train de visions. Drôle de chose que le choc d'un mot dans une tête ! Toute la masse du *faux* en pleine vitesse saute brusquement hors de la ligne du *vrai*...

Intellectuelle ?...Point de réponse. Point d'idées. Des arbres, des disques, des harpes infinies sur les fils horizontaux desquelles volaient plaines, châteaux, fumées...Je regardais en moi avec des yeux étrangers. Je butais dans ce que je venais de créer. Ahuri, au milieu des débris de l'intelligible, je retrouvai inerte et comme renversé ce grand mot qui avait causé la catastrophe. Il était sans doute un peu trop long pour les courbes de ma pensée...

– *Intellectuelle*...Tout le monde à ma place aurait compris. Mais moi !...¹⁸⁶

L'appétence de Palomar à l'égard des connaissances relatives au monde et à l'être humain ne trouvant pas de destinataire, est rapidement destinée au vide. Ainsi, la pensée de Palomar, ne

¹⁸¹ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 133.

¹⁸² *Ibid.*, p. 133.

¹⁸³ Daniel Oster, *op.cit.*, p. 91.

¹⁸⁴ Paul Valéry, *Œ. II, Dialogues, L'idée fixe*, p. 234.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 234.

¹⁸⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 87.

pouvant trouver ancrage dans le monde extérieur, est vouée à demeurer captive du sujet. Or, à quoi bon penser, si les pensées ne peuvent être partagées ? À cet égard, pensons à la partie *Del prendersela coi giovani*, où Palomar rumine en lui-même sur la difficulté des hommes de sa génération à parler aux jeunes. Son incapacité de communiquer avec les jeunes d'une autre époque le contraint au silence. Au lieu de puiser, dans les difficultés qu'il rencontre, une force pour mieux agir, Palomar abandonne ses interrogations. De toute évidence, sa pensée ne peut aller au bout d'elle-même. La réflexion suivante de Palomar, au sujet du choc des générations, illustre bien l'abandon du personnage face à un écart qu'il ne peut surmonter.

La distanza tra due generazioni è data dagli elementi che esse hanno in comune e che obbligano alla ripetizione ciclica delle stesse esperienze, come nei comportamenti delle specie animali trasmessi come eredità biologica ; mentre invece gli elementi di diversità tra noi e loro sono lì risultato dei cambiamenti irreversibili che ogni epoca porta con sé, cioè dipendono dalla eredità storica che noi abbiamo trasmesso a loro, la vera eredità di cui siamo responsabili, anche se talora inconsapevoli. Per questo non abbiamo niente da insegnare : su ciò che più somiglia alla nostra esperienza non possiamo influire ; in ciò che porta la nostra impronta non sappiamo riconoscerci.¹⁸⁷

Par ailleurs, Teste et Palomar partagent avec les Romantiques allemands la notion de « combinatoire ».¹⁸⁸ Promulguée par Friedrich Schlegel et théorisée par Novalis, cette idée emprunte aux sciences la notion de méthode expérimentale. Cette dernière peut être comprise, pour paraphraser Charles Le Blanc, comme une technique grâce à laquelle l'esprit varie les points de vue, renverse les perspectives, et génère de nouvelles combinaisons. De cette manière, « la méthode expérimentale permet de concilier l'impératif d'ordre que le romantisme ne remet pas en question avec l'idée de liberté qui lui est chère ».¹⁸⁹ Dans la même optique, on retrouve Teste et Palomar, chez qui l'expérimentation de « plusieurs réalités » se fait grâce aux observations et aux

¹⁸⁷ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 106.

« La distance entre deux générations est donnée par les éléments qu'elles ont en commun et qui obligent à une répétition cyclique des mêmes expériences, comme pour les comportements des espèces animales transmis par l'hérédité biologique ; tandis que les éléments de la différence entre eux et nous sont le résultat des changements irréversibles que toute époque porte en elle, c'est-à-dire qu'ils dépendent de l'héritage historique que nous-mêmes leur avons transmis, de cet héritage véritable dont nous sommes les responsables, fût-ce inconsciemment. C'est pourquoi nous n'avons rien à enseigner : nous ne pouvons influencer sur ce qui ressemble le plus à notre expérience ; nous ne savons pas nous reconnaître en ce qui porte notre empreinte », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 137-138.

¹⁸⁸ Charles Le Blanc, *op.cit.*, p. 58.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 58.

associations qu'ils dressent entre eux et le monde. Plus clairement, nous dirions qu'il s'agit du propre de Palomar, alors qu'expérimentant différentes manières de regarder le monde, Calvino en vient à faire l'expérience de plusieurs modes d'écriture. La description de l'objet regardé (le bout d'herbe dans le pré, par exemple) est ainsi différente de la tentative de Palomar de restituer l'extrême limite d'un regard porté vers le ciel, ou encore sa tentative de plonger son regard à l'intérieur de lui-même. Certes, l'expérience du visible à laquelle s'exerce Palomar se rapproche, très certainement, de ce que Novalis qualifiait d'« empirisme actif » et qui s'articule, comme l'explique Charles Le Blanc, « autour de la capacité à observer en multipliant les points de vue et en faisant un acte de réflexion sur chaque expérimentation réalisée ».¹⁹⁰

Monsieur Teste et *Palomar*, tout comme le fragment romantique, sont faits d'interruptions. Car, en deçà ou au-delà de l'œuvre les deux protagonistes demeurent incapable de partager leur expérience, ni même leur propre parole avec autrui. Songeons ici à Palomar qui observe les merles et tente d'en comprendre le sifflement. On constate que les merles sont l'incarnation même de la parole de Palomar, laquelle, comme le sifflement des oiseaux, est incompréhensible. Sa « parole unique »¹⁹¹, comme le souligne Calvino est certes celle d'un homme complexe, n'entretenant avec le commun des mortels qu'un « dialogue de sourds ».¹⁹²

Presupposto di questi scambi verbali è l'idea che una perfetta intesa tra coniugi permetta di capirsi senza star lì a specificare tutto per filo e per segno ; ma questo principio viene messo in pratica in modo molto diverso dai due: la signora Palomar s'esprime con frasi compiute ma spesso allusive o sibilline, per mettere alla prova la prontezza d'associazioni mentali del marito e la sintonia dei pensieri di lui con quelli di lei (cosa che non sempre funziona) ; il signor Palomar invece lascia che dalle brume del suo monologo interiore emergano sparsi suoni articolati, confidando che ne risulti se non l'evidenza d'un senso compiuto, almeno il chiaroscuro d'uno stato d'animo.¹⁹³

¹⁹⁰ Charles Le Blanc, *op.cit.*, p. 59.

¹⁹¹ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 36.

¹⁹² *Ibid.*, p. 37.

¹⁹³ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 29.

« La présupposition de ces échanges verbaux, c'est l'idée qu'une entente parfaite entre époux permet de se comprendre sans entrer dans le détail ; mais ce principe est mis en pratique de manière très différente par l'un et l'autre : madame Palomar s'exprime en des phrases complètes mais souvent allusives ou sibyllines, pour mettre à l'épreuve la rapidité des associations mentales de son mari et contrôler qu'ils sont bien sur la même fréquence (ce qui arrive pas toujours) ; monsieur Palomar laisse au contraire émerger, des brumes de son monologue intérieur, des sons articulés épars, dans l'espoir qu'il en résultera sinon l'évidence d'un sens accompli, du moins le clair-obscur d'un état d'âme. », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 39.

Valéry et Calvino posent sur la nature un regard empli de sensibilité, alors que le fragment (comme la pensée) semble être pour eux un germe « qui convient à l'ensemencement et aux futures moissons ». ¹⁹⁴ Par là, Teste et Palomar démontrent en quoi la totalité n'est pas l'individu dans son acception générale, mais bien l'ensemble des relations qui le constituent et le rattachent au monde. Le fragment se présente ainsi, tant chez Valéry que chez Calvino, comme la visée proprement romantique du Système, alors que le système de fragments, « c'est l'échantillon du moi de Schlegel ». ¹⁹⁵ Il en résulte que le fragment romantique unit l'être à lui-même, alors que « chaque individu admet une infinité de définitions réelles ». ¹⁹⁶ La pensée romantique n'est toutefois pas systématique pour autant et cherche à relever ce qu'il y a de méthodique et d'intelligible dans les phénomènes sensibles.

L'impossibilité d'accéder à la continuité, c'est-à-dire à l'objectivité pure, contraint alors nos deux protagonistes à s'imaginer à quoi pourrait coïncider la notion d'infini (vision proprement romantique). La durée est ainsi représentée par l'émancipation de la forme littéraire, tout comme l'entrevoyaient les romantiques allemands, précurseurs d'une forme brève. On constate, dès lors, que le fragment est « même et autre, langue et silence, intérieur, extérieur, morceau et arête. On ne peut donc le lire uniquement comme un texte replié sur soi: il fait corps avec d'autres sans former de somme, il ne peut s'épuiser dans un sens dont nous avons vu qu'il est toujours résiduel ». ¹⁹⁷ Dans ces conditions, et de manière significative, « la conception romantique du fragment, en tant que structure non complète et en tant que structure qui, à travers l'autoréflexion, se projette dans l'infini, défend au sein du romantisme ce motif anti-idéaliste ». ¹⁹⁸ Puisque ce qui détermine un individu est l'ensemble des relations qu'il entretient avec lui-même et le monde. La force formatrice, *bildende Kraft*, héritée de l'organisme de Kant, peut ainsi se traduire par ce que les Romantiques allemands transcrivent en *vis poetica* – et qui fait que « dans

¹⁹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 70.

Monsieur Teste La Soirée devait être, selon le projet valéryen, le « premier chapitre d'un roman » ; mais une fois achevé, celui-ci aurait compris « qu'il avait tout dit de son héros, qu'un second chapitre était impossible ». ¹⁹⁴ Maurice Toesca ajoute que Valéry lui aurait confié, « à la fin de sa vie » ¹⁹⁴, au sujet de *La Soirée*, que celle-ci « n'était qu'un des fragments d'un grand ouvrage, qui serait comme le roman d'un cerveau ». ¹⁹⁴

¹⁹⁵ Cf. Le texte mis en exergue par Schlegel in *Literary Notebooks* : « Ich kann von mir, von meinem ganzen Ich gar kein andres echantillon geben, als so ein System von Fragmenten, weil ich selbst dergleichen bin », p. 17.

¹⁹⁶ Fragment 82 de l'*Athenaeum*, cité in *L'absolu littéraire*, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 108.

¹⁹⁷ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 52.

¹⁹⁸ Theodor Adorno cité in Wladimir Kryszinski, *op.cit.*, p. 12.

le *Moi* tout prend forme organique »¹⁹⁹ et que « tout homme doit être poète ».²⁰⁰

En 1899, Valéry introduisait dans les *Cahiers* le terme *self-variance*, faisant référence aux mouvements subtils de l'être. À cet égard, Pierre Garrigues ajoute que l'espace fragmentaire serait un chaos (vacillation) infini, c'est-à-dire un état où tout est, de façon illimitée, voué à l'alternance, alors que la matière y est virtuelle et que le virtuel y est matière.²⁰¹ La variation peut ainsi se définir, suivant notre compréhension, par opposition à l'ordre tout en s'y référant. Encore faut-il considérer, suivant cette idée de Jean-Louis Galay, le fragment comme espace où a lieu le langage lui-même puisque c'est grâce à l'irrégularité de la variation que l'écriture fragmentaire en fait « une source illimitée ».²⁰² Calvino, dans les *Leçons américaines*, affirme que : « La légèreté est liée à la précision et à la détermination, nullement au vague et l'aléatoire. Alors qu'il faut selon Valéry être "léger comme l'oiseau et non comme la plume." »²⁰³ Cette idée d'ensemble représentée par la figure de l'oiseau permet d'illustrer ce que les romantiques concevaient dans la pensée du système. La légèreté des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* est donc lisible dans l'ensemble des relations qu'elles sous-tendent et qui constitue l'oiseau, c'est-à-dire, le récit dans son intégralité. Ainsi, et à la manière de l'oiseau, les récits ont, en apparence, la légèreté d'une plume, tout en étant aussi complexe que l'organisme interne de l'oiseau. À ce propos, regardons de plus près ce passage de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy :

Si le fragment signe ainsi son appartenance foncière à l'ordre de l'organique, c'est d'abord, de toute évidence, que l'organique lui-même doit s'engendrer du fragment, et par le fragment, et que l'organique est essentiellement, l'auto-formation, ou la forme véritable du sujet. Dans le *Moi*, on l'a lu, « tout prend forme organique ». Le fragment, à ce titre, est aussi bien la forme de la subjectivité [...].²⁰⁴

Le débat sur la pratique de la fragmentation textuelle n'a toutefois pu bénéficier, dans le domaine français, de la haute densité théorique d'un romantisme allemand. Il ne faut toutefois pas perdre de vue que le fragment se déploie, dans le cadre de la présente analyse comparée, dans le domaine du relatif, c'est-à-dire dans l'adversité et le mélange. Les écrivains et les artistes

¹⁹⁹ Fragment 338 de l'*Athenaeum* in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, pp. 151-152.

²⁰⁰ Fragment 430 de l'*Athenaeum* in Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 174.

²⁰¹ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 96.

²⁰² Jean-Louis Galay, *op.cit.*, p. 341.

²⁰³ Italo Calvino, *Leçons américaines*, *op.cit.*, p. 38.

²⁰⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 71.

romantiques sont donc ceux qui étudient la vie comme « le peintre, le musicien, le mécanicien étudient couleurs, sons et forces ».²⁰⁵ Les romantiques allemands ont ainsi tenté de mettre fin à la division et à la séparation constitutive de l'histoire en produisant et construisant un certain pan du passé, pour le substituer à cet « âge d'or »²⁰⁶ que l'on croyait à jamais perdu et inaccessible, comme le rappellent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy. Toute pensée qui s'élabore demande ainsi spontanément l'imposition d'un ordre au désordre premier. Dans ces conditions, et comme le rappelle Pierre Garrigues :

Le Romantisme annonce donc un changement d'orientation dans l'écriture du fragment : celle-ci ouvre la voie à une poésie conquérante, dans la mesure où sa réflexion sur elle-même l'amène à partir d'un état de fait, la langue et l'esprit – le fini et l'infini – dont la conjonction dans le fragment fait l'écriture cosmique ou sacrée. L'absence à l'oeuvre dans cette poétique n'est plus exactement le manqué, mais l'infinitude toujours résiduelle dont le fragment est un éclat symbolique.²⁰⁷

Quoi qu'on en dise, la fin du XVIII^e siècle, en Europe, semble avoir peu à peu pris ses distances par rapport à ses racines scientifiques et morales. Elle trouve sa source auprès des vestiges de l'Antiquité et de l'esthétique de la ruine jusqu'à l'« invention » du fragment par Friedrich Schlegel lorsqu'il prend possession des formes brèves de la tradition moraliste française et procède à leur détournement. C'est à partir des moralistes « qu'un réel effort de relève et de complexification de la tradition peut alors être marqué chez un auteur comme Joseph Joubert, pour se poursuivre et se théoriser au XX^e siècle chez Paul Valéry, Roland Barthes et Maurice Blanchot ».²⁰⁸ Sans compter que Joubert, en parlant de Valéry, affirme que : « Comme tous les praticiens de l'écriture courte, il se retranche derrière la nature même du genre, pour affirmer son droit à la contradiction et au paradoxe, principes fondateurs de cette forme d'écriture ».²⁰⁹ Il n'est donc pas étonnant que le jeune Valéry soit parvenu, en 1896, à écrire *La Soirée de Monsieur Teste*. Quant à la récente faveur du fragment dans le domaine français, notamment chez Roland Barthes et Maurice Blanchot, elle peut se comprendre, pour paraphraser Françoise Susini-Anastopoulos, comme une sorte d'hommage différé au fragment romantique allemand.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁰⁶ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 21.

²⁰⁷ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 93.

²⁰⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 24.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 29.

Confrontés à l'échec de leur insatiabilité à l'égard des phénomènes de l'univers, Teste et Palomar cherchent néanmoins des moyens, dans leurs réflexions dispersées, pour se saisir et organiser *in extremis* leurs perceptions du monde. Plus que le genre du romantisme théorique, le fragment est bien le genre romantique par excellence, de « l'avant-garde » dans « l'avant-garde ».²¹⁰

De toute évidence, avec le fragment, les Romantiques allemands ont recueilli un héritage, celui d'un genre que l'on peut caractériser par trois traits, que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy mettent en évidence comme suit : La première caractéristique du fragment est d'être relative à l'inachèvement (« essais »), d'où l'absence de développement discursif (« pensée ») ; la deuxième caractéristique du fragment est d'être liée à la variété et au mélange des objets dont peut traiter un ensemble ; enfin, la troisième réside en l'unité de l'ensemble du fragment : unité constituée en quelque sorte hors de l'œuvre, dans le sujet qui s'y donne à voir ou dans le jugement qui y donne ses maximes.²¹¹ Le fragment fait ainsi écho à la métaphore du hérisson promulguée par Novalis, qui concevait le fragment comme une totalité close sur elle-même. La fragmentation des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* peut dès lors être comprise comme un détachement, c'est-à-dire comme une forme d'isolement qui vient recouvrir la totalité. Le fragment excède, par ailleurs, la relation circulaire dans la mesure où « chaque fragment vaut pour lui même et, pour ce dont il se détache. La totalité, c'est le fragment lui-même dans son individualité achevée. Il faut donc considérer la totalité plurielle des fragments, qui ne compose plus un tout (sur un mode, disons, mathématique), mais qui réplique le tout, c'est-à-dire le fragmentaire lui-même, en chaque fragment ».²¹² De cette manière et comme l'affirme cette fois Novalis :

La forme fragmentaire n'est plus le signe exclusif d'une négativité ou d'une absence : le refus du discours systématique devient une quête du transcendantal au cœur de l'immanent, la langue, dont la limitation ne semble plus vécue comme une faute : elle est une nécessité humaine, comme l'esprit qui ouvre l'homme à l'infini et lui donne la liberté d'effluer à volonté des idées sans sollicitations extérieures.²¹³

²¹⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 58.

²¹¹ *Ibid.*, p. 58.

²¹² Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 64.

²¹³ Novalis, in *Poétiques du fragment* de Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 93.

Pour nous, l'essence de Teste et Palomar se situe précisément à l'intérieur de cette « individualité ».²¹⁴ Ce terme, emprunté à la tradition nietzschéenne n'est pas sans rapport avec le romantisme et aurait pour fondement le fragment 116 de l'*Athenaeum*. Ce dernier qui donne comme « essence propre » de la poésie romantique « de ne pouvoir qu'éternellement devenir, et jamais s'accomplir » ; ce qui revient à définir la totalité de la « poésie romantique », et par extension la totalité de la poésie, comme fragment ».²¹⁵ Il s'agit donc, selon nous, de poursuivre ce que Maurice Blanchot appelle le *désœuvrement* de l'œuvre, en ce sens qu'à jamais inachevé les ouvertures du texte garantissent le maintien de sa possibilité.

Le désœuvrement fait ainsi référence à une pratique qui consiste à « travailler avec et dans le fragment, c'est donc "désœuvrer" le système et congédier les "concepts" préalables et les constructions implicites, pour opérer la seule rupture qui vaille, rupture avec l'astre, rupture avec toute forme de totalité, sans cependant dénier la nécessité dialectique d'un accomplissement ».²¹⁶ Ce désœuvrement n'est pas sans rappeler Teste, figure de l'impossible réel, dont l'âme « n'est point autre que le démon même de la possibilité ».²¹⁷ L'absolu de la littérature n'est donc pas tant, à notre avis, dans la poésie que dans la *poïésie*. Dans la mesure où la pensée concerne moins la production littéraire finale que l'acte de produire, le fragment romantique entend pénétrer « l'essence de la *poïésie*, la chose littéraire y produit la vérité de la production en soi, de l'autopoïésie. Le romantisme, c'est l'inauguration de l'absolu littéraire ».²¹⁸

La totalité du fragment, compte tenu de ce qui précède, ne compose pas un tout réel (sur un mode disons mathématique), mais répète le tout, alors que « la totalisation ne fonctionne jamais que de son échec ».²¹⁹ L'accomplissement du fragment prend donc racine, selon nous, dans l'heureux échange entre l'absolu et le naturel. Alors que la vérité du fragment prend place dans l'infinité en acte, c'est-à-dire, dans ce que Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy appellent « le dispositif fragmentaire », du processus de vérité.²²⁰ Si le fragment (Teste et Palomar) ne peut être directement associé au dialogue, c'est peut-être qu'il est déjà plus et qu'en

²¹⁴ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 63.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

²¹⁶ Maurice Blanchot, in Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 194.

²¹⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 11.

²¹⁸ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 21.

²¹⁹ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 236.

²²⁰ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *op.cit.*, p. 66.

lui se franchit sur le mode propre du romantisme le pas du dialogue au dialectique. C'est là que se forme, selon nous, l'assise de la totalité fragmentaire des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*. Totalité qui n'est pas de l'ordre de la plénitude, mais davantage de la circularité, de l'échange et du silence comme seule parole véritable.

In tempi in cui tutti dicono troppo, l'importante non è tanto il dire la cosa giusta, che comunque si perderebbe nell'inondazione di parole, quanto il dirla partendo da premesse e implicando conseguenze che diano alla cosa detta il massimo valore. Ma allora, se il valore d'una singola affermazione sta nella continuità e coerenza del discorso in cui trova posto, la scelta possibile è solo quella tra il parlare in continuazione e il non parlare mai. Nel primo caso il signor Palomar rivelerebbe che il suo pensiero non procede in linea retta ma a zigzag, attraverso oscillazioni, smentite, correzioni, in mezzo all'è quali la giustezza di quella sua affermazione si perderebbe. Quanto alla seconda alternativa, essa implica un'arte del tacere più difficile ancora dell'arte del dire.

Infatti, anche il silenzio può essere considerato un discorso, in quanto rifiuto dell'uso che altri fanno della parola ; ma il senso di questo silenzio-discorso sta nelle sue interruzioni, cioè in ciò che di tanto in tanto si dice e che dà un senso a ciò che si tace.

O meglio : un silenzio può servire a escludere certe parole oppure a tenerle in serbo perché possano essere usate in un'occasione migliore. Così come una parola detta adesso può risparmiarne cento domani oppure obbligare a dirne altre mille. "Ogno volta che mi mordo la lingua, - conclude mentalmente il signor Palomar, - devo pensare non solo a quel che sto per dire o non dire, ma a tutto ciò che se io dico non dico sarà detto o non detto da me o dagli altri". Formulato questo pensiero, si morde la lingua e resta in silenzio.²²¹

²²¹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 104.

« En des temps où tout le monde en dit trop, l'important n'est pas tant de dire des choses justes, ce qui de toute façon se perdrait dans l'inondation des paroles, que de les dire en partant de prémisses, et en en déduisant des conséquences qui donnent à la chose dite une valeur maximale. Mais alors, si la valeur d'une affirmation particulière réside dans la continuité et la cohérence du discours où elle trouve place, le choix possible est seulement entre parler continuellement et ne jamais parler. Dans le premier cas, monsieur Palomar révélerait que sa pensée ne procède pas en ligne droite, mais en zigzag, à travers des oscillations, des démentis, des corrections, au milieu de quoi se perdrait la justesse de son affirmation. Quand au second terme de l'alternative, il implique un art du silence encore plus difficile que l'art de parler. En effet, même le silence peut être considéré comme un discours, en tant que refus de l'usage que d'autres font de la parole ; mais le sens de ce silence discours réside dans ses interruptions, c'est-à-dire en ce que, de temps en temps, on dit et donne un sens à ce que l'on tait. Ou mieux : un silence peut servir à exclure certaines paroles, ou bien à les garder en réserve pour qu'elles puissent être employées dans une meilleure occasion. Tout comme une parole dite maintenant peut en économiser cent demain ou bien obliger à en dire mille autres. "Chaque fois que je me mords la langue, conclut mentalement Palomar, je dois penser non seulement à ce que je vais dire ou ne pas dire, mais à tout ce qui, si je le dis ou ne le dis pas, sera dit ou ne sera pas dit par moi ou par les autres." Ayant formulé cette pensée, il se mord la langue, et fait silence », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 134-135.

En définitive, la forme fragmentaire des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* ne doit pas chercher la ressemblance avant tout mais doit, au contraire, résulter d'une convergence d'observations et d'actions qui accumulent dans la forme du récit une quantité toujours croissante de relations observées entre les parties. La pratique du fragment tend ainsi, chez Valéry et Calvino, à la dissémination et s'avère plus complexe que chez les Romantiques allemands, même si elle continue largement d'en poursuivre la visée. *Monsieur Teste* et *Palomar* sont donc des récits postromantiques, en ce qu'ils essaient, plus nettement que chez les Romantiques, de « dégager la notion de fragment de l'esthétique de la continuité, ou de l'œuvre, dont elle était tributaire traditionnellement ».²²² Le processus de production artistique nous semble ainsi être le véritable objet de l'art et soulève l'interrogation suivante chez Valéry : « Pourquoi ne pas concevoir comme une œuvre d'art l'exécution d'une œuvre d'art ? ».²²³ L'esthétique objectiviste de Valéry, et par extension celle de Calvino, « serait peut-être l'imitation de l'amour créateur et non d'objets figés, l'art devient l'opposé de la nature : Nous ressentons certains désirs que la Nature ne sait point satisfaire, et nous avons certains pouvoirs qu'elle n'a pas ».²²⁴

Si l'articulation de la structure textuelle est celle ayant permis de donner un sens aux récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, l'ouverture et l'interprétation demeurent, quant à elles, infinies. L'écriture fragmentaire de Valéry et Calvino, entre une écriture rationnelle (dont les contraintes s'articulent autour de la raison des protagonistes) a aussi ceci de particulier de permettre aux auteurs, en parlant de soi, d'atteindre le général. Seule manière, selon nous, d'accéder à une écriture fragmentaire pouvant atteindre l'univers tout entier. Les bases théoriques de notre analyse maintenant fondées, la partie suivante sera consacrée à la notion de refus, que nous attribuons aux conduites créatrices de Valéry et Calvino. Nous verrons en quoi, par la contestation des traditions romanesques de leurs époques respectives, les deux auteurs sont parvenus à étendre la pensée de leurs récits au-delà du littéraire pour se rapprocher des bruissements d'une parole poétique singulière.

²²² Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 105.

²²³ Paul Valéry, *Œ. II, Pièces sur l'art, Mon Buste*, p. 1362.

²²⁴ Paul Valéry, *Œ. II, Pièces sur l'art, Aux peintres graveurs*, p. 1299.

L'écriture fragmentaire comme contestation romanesque ?

La montée en puissance des idéologies politiques et la parcellisation du territoire par les conquêtes armées ont, de toute évidence, participé aux changements de perception du sujet face au réel, et à l'égard de lui-même. D'un point de vue littéraire, on voit apparaître, au début du XX^e siècle, les premiers Manifestes²²⁵ qui revendiquent la dissolution des conventions littéraires traditionnelles et encouragent les autres à en assumer de nouvelles. Une large part de la littérature de la première moitié du XX^e siècle, d'avant-garde ou non, peut donc être lue, pour paraphraser Daniel Oster, comme une tentative de revisiter ses convictions autrement dit, une question de légitimation²²⁶ dans une ère d'industrialisation et d'interchangeabilité.

Adolescent lorsque la guerre éclate en 1943, Calvino met un terme à ses études en littérature pour rejoindre les rangs de la *Brigade Garibaldi*. C'est à ce moment qu'il fait l'expérience de la déshumanisation d'un monde à jamais meurt. Dépositaire d'une sensibilité nouvelle et épris du désir de redonner un aspect ludique à un monde ravagé par la guerre, il rejoint officiellement les rangs de l'Oulipo en 1972. Son écriture s'inscrit, dès lors, dans la mouvance du courant néoréaliste italien qui deviendra, au fil des années, un laboratoire de littérature fantastique constamment revisitée. Quand, à l'âge de vingt-cinq ans, le jeune Valéry se lance dans l'écriture de *La Soirée avec Monsieur Teste*, son projet littéraire semble étouffé de l'intérieur, car Valéry ne consent pas, comme nous le rappelle Jean Levaillant, à suivre les règles que sous-tend le projet romanesque. L'insoumission de Valéry à l'égard des conventions littéraires est toutefois limitée par sa volonté de dire oui à une langue commune exigeant un minimum de lisibilité pour être comprise et partagée par tous. Né après la terrible nuit de Gênes, en 1892,²²⁷ *Monsieur Teste* évoque, pour nous, la figure de l'idéal intellectuel valéryen. Comme

²²⁵ Daniel Chouinard, « Sur la préhistoire du manifeste littéraire (1500-1828) », in *Études françaises*, Volume 16, no.3 et 4, octobre 1980, Montréal, pp. 23-28.

Si la pratique du manifeste existe chez les artistes et les écrivains, le terme lui-même reste rare jusqu'à son emploi par Filippo Tommaso Marinetti dans son *Manifeste futuriste* (1909) (bien qu'il y ait eu, en 1886, le *Manifeste du symbolisme* de Jean Moréas), puis plus tard, par le *Manifeste Dada* (1916) de Tristan Tzara.

²²⁶ Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, pp. 11-12.

²²⁷ La nuit de Gênes a eu lieu du 4 au 5 octobre 1892, lors de laquelle Valéry a connu, ce qu'il qualifiait lui-même de "crise existentielle". C'est au lendemain de cette terrible nuit orageuse, que le jeune poète a procédé à une absolue coupure avec la littérature, la poésie et les idées trop simples de son temps. Et ce, afin de se consacrer essentiellement à son existence et à ce qu'il nommait "la vie de l'esprit". À cet égard, *Monsieur Teste*, publié pour la première fois en 1896, dans la revue *Centaure*, a tout de cette figure de l'intellect tant convoité par le jeune Valéry.

le mutisme de Teste, le silence de Valéry, suite à la terrible nuit de 1892 « est un événement singulier, sans doublure, sans ailleurs [...]. On n'aura pas un savoir pluriel, mais des morceaux de savoirs singuliers. Plutôt que de savoir, il faudrait [plutôt] parler de situations intellectuelles ».²²⁸ Tout comme son personnage, l'auteur consacra toute sa vie à l'analyse des mécanismes soutenant l'esprit, ainsi qu'aux fondements du geste créateur.

Valéry n'a pas renié pour autant la tradition symboliste, c'est-à-dire Baudelaire, Mallarmé et Rimbaud, les pères de la poésie moderne française. Multiples dans le rayonnement de ses significations, et composées d'un réseau de tensions et de forces absolues, les structures textuelles de *Monsieur Teste* et *Palomar* sont faites, pour paraphraser Hugo Friedrich, de forces qui exercent une action indirecte sur les couches de l'être qui n'a pas toujours accès au monde rationnel. En ce sens, les récits sont dépersonnalisés, puisque la pensée du fragment ne jaillit plus de l'unité instaurée entre la poésie et un être donné, comme le voulaient les romantiques. De cette manière, et suivant l'affirmation de Baudelaire : « La poésie du cœur n'est absolument pas propice au travail poétique »²²⁹, au contraire de l'imagination qui, selon le poète, n'est opératoire que lorsque gouvernée par l'intelligence. On reconnaît, de facto, la poétique de Valéry, dont le résultat doit tenir d'une méthode (*poïen*) structurée par la raison. Tout comme chez Calvino, et faisant référence à la poésie de Rimbaud l'homme est tourné vers l'inconnu, matière tragique et nourricière, que Mallarmé qualifia de « transcendance vide ».²³⁰

À maints égards, Teste et Palomar apparaissent-ils comme des figures emblématiques de l'invisible sensible. Cet au-delà qui est une force vitale à l'écriture et à la poésie et renvoie à une virtualité qui, elle, confère au langage une neutralité. Une neutralité qui n'est pas sans rappeler Teste et Palomar, lesquels, dépourvus de particularités singulières, sont des êtres insipides et neutres. S'ils parviennent à concevoir la spécificité des objets, ils ne réussissent toutefois jamais à faire le pont entre ces objets et leur existence. Tout est décalé, rendant ainsi difficile aux deux hommes de se laisser pénétrer par les diverses sensibilités du quotidien. La seule force qui les anime est celle de leur esprit, qu'ils n'emploient qu'à l'analyse. L'écriture, ici, est la seule à

Rien ne nous empêche ainsi de croire que Teste soit la représentation valéryenne de cet idéal : celui de ne plus faire un avec la tradition, mais de l'inventer et de la créer par la puissance de son esprit.

²²⁸ Daniel Oster, *Monsieur Valéry*, *op.cit.*, pp. 11-12.

²²⁹ *Ibid.*, p. 46.

²³⁰ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 134.

pouvoir atteindre un certain degré d'infinité, c'est-à-dire à pourvoir sortir des balises imposées par le monde matériel. On comprend rapidement que Teste est sur le point de mourir et que la vue de sa propre mort lui confère une lucidité déconcertante.

Teste, armé de sa propre image, connaissait chaque instant sa faiblesse et ses forces. Le monde se composait, devant lui, d'abord de tout ce qu'il savait et de ce qui était à lui – et cela ne comptait plus ; puis, dans un autre soi, du reste ; et ce reste pouvait ou ne pouvait pas être acquis, construit, transformé. Et il ne perdait son temps ni dans l'impossibilité ni dans le facile. Un soir, il me répondit : « – L'infini, mon cher, n'est plus grand chose, – c'est une affaire d'écriture. *L'univers n'existe que sur le papier* ». ²³¹

Sous le joug de la discontinuité, la poésie moderne fait place, comme le soulève Hugo Friedrich dans son ouvrage *Structure de la poésie moderne (Die Struktur der modernen lyrik)* « à la juxtaposition au lieu de l'accord : ce sont là les marques stylistiques d'une intériorité discontinue, l'une des paroles aux limites de l'impossible ». ²³² La poésie moderne, dont Valéry et Calvino sont les héritiers, est marquée par le rejet, ou du moins, par le refus d'une sensibilité lyrique qui serait celle de l'écrivain. En effet, ce dernier est cet opérateur du langage qui permute et déconstruit le réel par la force des mots.

Ainsi, et comme l'affirmera Valéry, élève de Mallarmé : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête ». ²³³ Cette affirmation confirme la dissolution du sens autrefois déposé au cœur du texte. Certes, *Monsieur Teste* et *Palomar* démontrent très clairement l'impossibilité de l'être humain à se fixer des règles parfaitement objectives, voire absolues. En ce sens, Teste et Palomar incarnent un espace intérieur où l'esprit, « libéré des ombres du réel, se contemple lui-même et éprouve dans le jeu de ses tensions abstraites les mêmes jouissances que face à la succession des formules mathématiques ». ²³⁴ Le sens du texte, tel que nous l'avons vu précédemment, n'est donc pas simple, et consiste en un assemblage de morceaux, ces fragments rattachés formant, par là, le récit.

²³¹ Daniel Oster, *Monsieur Valéry, op.cit.*, pp. 114-115.

²³² Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 165.

²³³ *Ibid.*, p. 170.

²³⁴ *Ibid.*, p.140.

À travers la pratique du fragment, Valéry et Calvino arrivent à pénétrer au cœur des pulsions cérébrales de leurs personnages, sans avoir à passer par la description et la mise en place d'un schéma actantiel, habituellement consubstantiel au roman. Contrairement aux adeptes de la tradition symboliste et réaliste, les deux auteurs ont plutôt cherché à se couper d'un héritage qu'ils entendent reconstruire, suivant leurs propres fins et selon celles d'un public auprès duquel ils ne veulent plus consentir à se livrer. Car l'écrivain singulier, comme le soulève Jean Levaillant, est un écrivain séparé.²³⁵ Et c'est en faisant table rase d'un certain pan de son passé, (sans toutefois l'ignorer complètement) que Valéry avait consenti à redonner forme à sa pensée, au gré d'une sensibilité qu'il fait dorénavant complètement sienne.

Parue pour la première fois en 1896 dans la revue *Le Centaure*, Valéry continuera de rédiger *La Soirée*, alors que viendront s'y greffer, dans les publications de 1926 et 1946, les parties suivantes : « La promenade avec Monsieur Teste », « Dialogue », « Pour un portrait de Monsieur Teste », « Quelques pensées de Monsieur Teste », et la « Fin de Monsieur Teste ». L'ajout de ces fragments ont très certainement servi à composer la version actuelle de *Monsieur Teste*, comme « la seule configuration où le romanesque ait trouvé, dans l'œuvre de Valéry, l'apparence d'un épanouissement ».²³⁶ Ainsi, et plus d'un siècle après sa parution, que reste-t-il de Teste ? Et qu'est-il advenu de Palomar, vingt-cinq ans plus tard ? Certes, Teste et Palomar n'ont pas marqué l'imaginaire littéraire à la manière de Don Quichotte ou encore d'Emma Bovary dans la mesure où leur existence virtuelle et l'absence d'attachement à l'égard de leur personnalité taciturne et anodine nous les ont vite fait oublier.

Toutefois, et en dépit de leur truisme et de l'absence d'intrigue qui aurait pu servir à les élever au rang de personnages romanesques, les figures de Teste et de Palomar survivent, au même titre qu'un germe dont la croissance est inopinée. Et bien que leur existence ne soit que littéraire (car ils possèdent, à notre avis, cette qualité de pouvoir advenir sans cesse dans l'âme du lecteur), tout ce que nous savons d'eux se rapporte à la réflexion momentanée d'une pensée prenant conscience de ses actes. Nous entendons par là, une pensée qui se regarde et qui puise dans le monde son propre dessein. En effet, chaque regard que portent les deux protagonistes,

²³⁵ Jean Levaillant, Introduction *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, de Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 14.

²³⁶ Michel Jarrety, « Renverser les idoles », in *Encyclopédia Universalis*, France, 2010, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/valery-paul-1871-1945/>.

bien que tourné vers l'extérieur, est voué à des fins d'analyses personnelles. En ce sens, ni Teste ni Palomar ne semble avoir saisi la nécessité de communiquer et d'entrer en dialogue avec autrui. Et s'ils le font, ce n'est que pour étaler leur existence. La présence de l'autre n'étant, pour les deux protagonistes, qu'une manière de mieux entrer en communion avec eux-mêmes.

Valéry, nous l'avons vu, avance par tâtonnements dans l'assemblage et la juxtaposition d'éléments hétérogènes. Les insertions dans les nouvelles éditions de *La Soirée* font état du désir de l'esprit valéryen de ne pas s'assujettir à des règles définies.²³⁷ Le passage de la poésie symboliste à l'abstraction quasi mathématique opéré par Valéry a certainement participé à éloigner Teste de son premier personnage mythique que fut Léonard de Vinci. Alors que le génie italien appliquait au monde la puissance de son esprit, Teste incarnait plutôt celui dont on ne doit pas voir la perfection d'exécution, « mais les qualités strictement potentielles, soupçonnées seulement dans l'exceptionnelle banalité de l'apparence ».²³⁸

Dans une lettre de 1912 adressée à Albert Thibaudet, Valéry affirme que : « M. Teste n'a pas de rapport que j'aie voulu avec Mallarmé. C'est un écrit, comme tous les miens, de circonstance. Avec des notes vite assemblées, j'ai fait ce faux portrait de personne ; caricature, si vous voulez, d'un être qui aurait dû faire vivre – encore Poe. »²³⁹ Or, la diversité des genres littéraires que Valéry et Calvino ont pratiqué sied à rendre compte, du « double mouvement contraire et simultané : le moi tourné vers l'ensoleillé est aussi un moi qui se retire dans l'opaque ».²⁴⁰ Valéry et Calvino se sont très certainement réappropriés la littérature et, avec elle, une nouvelle sensibilité pour accéder au savoir. En guise d'exemple, pensons à *Monsieur Teste*, qui peut être envisagé comme une sorte de laboratoire de création où Valéry, en apprenti scientifique, a confectionné les premiers *mélanges* qui devinrent le fondement même de son œuvre. Ayant rédigé l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* en 1895, soit un an avant *Monsieur Teste*, Valéry semble avoir ressenti le besoin (un peu comme l'avait si bien réussi De Vinci) de donner corps à ses réflexions avec le souci de toujours privilégier la littérature. À la différence du génie italien, qui mettait de l'avant les mécanismes de ses inventions, Teste est une

²³⁷ Isabelle Chol et al. *Poétique de la discontinuité de 1879 à nos jours*, France, Presses Universitaires Blaise Pascal, *Collection Littératures*, 2004, p. 14.

²³⁸ *Ibid.*, p. 16.

²³⁹ Paul Valéry, *Œ. II, Notes, Monsieur Teste*, p. 1383.

²⁴⁰ Jacques Joubet, Paru dans la revue *Europe* n°815, mars 1997, Jacques Jouet : «L'homme de Calvino», Site de l'Oulipo, Oulipiens / Italo Calvino. Adresse permanente: <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>.

machine fermée sur elle-même, en marge de la société. C'est ainsi que la matière s'est épuisée dans *La Soirée*, alors que ce qui devait constituer le premier chapitre d'un roman²⁴¹ est demeuré à jamais inachevé. *Monsieur Teste* n'aura été, à cet égard, qu'un fragment d'un imaginaire guidé par l'intellect.

À ce propos, regardons de plus près le passage suivant de Maurice Toesca²⁴², à qui Valéry aurait dit, à la fin de sa vie, que *La Soirée* n'était qu'un des fragments d'un grand ouvrage, qui serait comme le roman d'un cerveau.²⁴³ Les créatures valéryennes « poussent ainsi le refus du réalisme jusqu'à interdire le roman, dans la mesure où l'extrême particulier doit bien rester sans exemple ». ²⁴⁴ Teste est, à cet égard, la figure parfaite de ce refus. Puisque refusant de se représenter le monde autrement que par la force de son intellect, Teste n'entretient avec le monde aucun rapport qui soit senti, incarné. En ce sens, Valéry, en rédigeant *Monsieur Teste*, aurait exécuté une forme d'équation, de ce que pourrait être une figure littéraire impossible. Impossible en ce sens que Teste n'est qu'une pensée pensante. Sa vie sur papier peut ainsi se traduire par le désir de son auteur à exercer son propre esprit, par la figure d'un personnage insipide dont le seul leitmotiv serait de pousser la réflexion de l'écrivain. Or, bien qu'ils n'aient pas pratiqué l'art du roman selon les règles, Valéry et Calvino construisent néanmoins autre chose, et cette chose ne peut être pleinement vue qu'après avoir d'abord été vécue. Car leurs textes ne sont pas que de simples fragments. Le lecteur ne pourra ainsi apprécier *Monsieur Teste* dans toute sa substance que s'il connaît la teneur des attaques portées par Valéry contre le roman, à propos desquelles Michel Jarrety écrit :

Les réticences procèdent plus fondamentalement de sa défiance à l'égard du langage, impuissant selon lui à dire au plus près de sa vérité un réel dont on ne peut avoir qu'une connaissance sensible et singulière. Le roman, dès lors – et au tout premier chef la description –, ne saurait être que le déroulement d'une fiction que redouble la médiation d'un langage lui-même déjà fictif.²⁴⁵

²⁴¹ Paul Valéry, *Œ. II, Notes, Monsieur Teste*, p. 1386.

²⁴² Tiré d'un article sur *Agathe* dans les *Nouvelles littéraires* du 25 avril 1957 et dans la *Nouvelle revue française*, N.R.F. du 1^{er} mai.

²⁴³ Paul Valéry, *Œ. II, Notes, Monsieur Teste*, p. 1386.

²⁴⁴ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 346.

²⁴⁵ Michel Jarrety, « Renverser les idoles », in *Encyclopedia Universalis*, France, 2010, <http://www.universalis.fr/encyclopedie/valery-paul-1871-1945/>.

Avec *Monsieur Teste*, Valéry se rapproche du roman sans intrigue. On y trouve une tentative de l'auteur d'accéder à « un pouvoir » alors que détestant le rêve, l'auteur cherche d'abord à « ressentir toute la précision dont je suis capable, je me précise avec délices – je me sens m'enchaîner et de délivrer – et me dessiner... Je ne compte pour rien l'amour, l'histoire, la nature... ». ²⁴⁶

De ce refus de la tradition du roman, on voit se profiler des ressemblances avec le *Nouveau roman* des années 1942-1970. Dans son essai *Pour un Nouveau Roman*, (1963), Alain Robbe-Grillet s'intéresse à l'avenir du roman. À l'intérieur de celui-ci, l'auteur questionne la nécessité de l'intrigue, du personnage et même du narrateur. Pourquoi écrit-il ? Et quelle place occupe-t-il à l'intérieur du récit ? Qui parle dans *Monsieur Teste* et *Palomar*, et pour être entendu par qui ? À la manière de Valéry qui expose une théorie de la raison par la figure littéraire de *Monsieur Teste*, Nathalie Sarraute, en 1956, a, elle aussi, interrogé le roman et récusé ses conventions. Elle met en pratique sa réflexion théorique dans son essai littéraire *l'Ère du soupçon* (1956). Nous faisons ici un lien entre Valéry et Sarraute, car selon nous, ces deux auteurs ont lutté contre toute finalité qui viendrait faire cesser l'activité cognitive de l'écriture littéraire. Et en ce sens, Valéry, tout comme Calvino, est un écrivain humaniste. ²⁴⁷ Depuis Nietzsche, « nul n'ignore qu'il n'est pas besoin d'écrire un roman pour avoir l'esprit romancier. Le fragment [...] comme principe fluide ». ²⁴⁸ Le projet de Valéry et de Calvino ne vise donc pas à traduire une réalité précise (c'est-à-dire à relater un fait social particulier, comme le faisait le roman traditionnel, au XVIII^e siècle, avec des auteurs comme Honoré de Balzac ou Émile Zola), mais à illustrer le pouvoir pluriel de la réalité, alors que « una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio ». ²⁴⁹

Poursuivant dans la même perspective, *Teste* et *Palomar* soulèvent des interrogations concernant le sort de l'homme tel que « Que peut un homme ? » ²⁵⁰, « Ce que nous avons de commun, serait-ce justement ce qui est donné à chacun comme lui appartenant en

²⁴⁶ Paul Valéry, *Œ.II, Notes, Monsieur Teste*, p. 1383.

²⁴⁷ Nous faisons, ici, référence à la communication de René Lalou publiée dans le deuxième cahier de la vingt-et-unième série, *Paul Valéry, Textes suivis de débats, Cahiers de la Quinzaine*, 1930, pp. 7-34.

²⁴⁸ Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 93.

²⁴⁹ Italo Calvino, *Palomar, op.cit.*, p. 109.

« la réalité est toujours faite de plusieurs réalités différentes, dans le temps comme dans l'espace », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 141.

²⁵⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, p. 33.

exclusivité ? »²⁵¹, « La nature n'existerait-elle pas ? »,²⁵² « Et si le sort de la vie, ici, était déjà fixé ? »²⁵³, « Qu'est-ce que je fais ici ? »²⁵⁴ et « De quoi j'ai souffert le plus ? ». ²⁵⁵ Aussi pensons-nous que Teste et Palomar jettent un pont entre l'homme et les choses, alors que leur regard est, bien que narcissique, le gage de leur propre survivance intellectuelle. Notons qu'à la même époque, l'Oulipo, avec des armes différentes, tente de renouveler l'acte d'écriture. À cet égard, *Palomar* peut se lire comme une mise en œuvre du programme du nouveau roman, où les observations du quotidien deviennent les véritables protagonistes du récit. En effet, tous ces changements supposent une lecture réinventée, qui demande du lecteur, une responsabilité nouvelle : celle d'une lecture approfondie et minutieuse, permettant au livre d'exister.

La littérature devient, dès lors, l'outil grâce auquel l'écrivain peut se voir, puisque « l'homme n'est pas la seule réponse. Il y a des questions et des réponses. L'homme est seulement, de son propre point de vue, le seul témoin ». ²⁵⁶ Poursuivant dans cette même direction, Valéry et Calvino ne consentent plus à jouer le jeu de la représentation d'un réel quel qu'il soit. Ce qui se présente au lecteur dans une formulation littéraire, ce ne sont pas des objets fixés d'avance, mais bien la démonstration rationnelle du rattachement de l'être au monde. En d'autres termes, et comme le souligne clairement cette affirmation de Maurice Merleau-Ponty : « La science manipule les choses et renonce à les habiter ». ²⁵⁷ Le lecteur comprend très rapidement, en sillonnant les deux récits que Valéry et Calvino n'exposent ni n'expliquent une réalité sociale par l'intermédiaire d'un personnage qui viendrait faire état du général par le recours à la description. Certes, la volonté de nos deux auteurs est tout le contraire et tend à montrer en quoi le particulier peut évoquer le général et vice et versa. L'exemple le plus évident, selon nous, est tiré de *Palomar*, dans le sous-chapitre *Il museo dei formaggi*. C'est à ce moment précis que Palomar fait l'expérience de la puissance évocatrice derrière l'appellation des fromages.

La fromaggeria si presenta a Palomar come un'encyclopedia a un autodidatta ; potrebbe memorizzare tutti i nomi, tentare una classificazione a seconda delle forme – a saponetta, a cilindro, a cupola a palla – a seconda della consistenza – secco, burroso, cremoso, venoso, compatto -, a seconda dei materiali estranei coinvolti nella crosta o nella pasta – uva passa, pepe, noci, sesamo,

²⁵¹ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 22.

²⁵² *Ibid.*, p. 25.

²⁵³ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 25.

²⁵⁴ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p.109.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 74.

²⁵⁶ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1961, p. 53.

²⁵⁷ Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, *folioplus*, [1964], 2006, p. 7.

erbe, mufte - , ma questo non l'avvicinerebbe, d'un passo alla vera conoscenza, che sta nell'esperienza dei sapori, fatta di memoria e d'immaginazione insieme, e in base ad essa soltanto potrebbe stabilire una scala di gusti e preferenze e curiosità ed esclusioni. Dietro ogni formaggio c'è un pascolo d'un diverso verde sotto un diverso cielo : prati incrostati di sale che le marée di Normandia depositano ogni sera ; prati profumati d'aromi al sole ventoso di Provenza ; ci sono diversi armenti con le loro stabulazioni e transumanze ; ci sono segreti di lavorazione tramandati nei secoli. Questo negozio è un museo : il signor Palomar visitandolo sente, come al Louvre, dietro ogni oggetto esposto la presenza della civiltà che gli ha dato forma e che da esso prende forma.²⁵⁸

Contre le mensonge de l'illusion réaliste d'un monde cohérent « l'oeuvre discontinue affiche une vérité, fondant le paradoxe d'une esthétique en perpétuelle interrogation et pourtant en cela plus proche d'une certaine vérité existentielle ».²⁵⁹ Par moments, la pensée de Valéry va jusqu'à ressembler à une thèse philosophique, alors que pour lui « le passé n'est point ce qu'on croit. Le passé n'est point ce qui fut ; il n'est que ce qui subsiste de ce qui fut. Vestiges et souvenirs. Le reste n'a nulle existence ».²⁶⁰ Valéry nous apparaît conséquemment comme un anti-idéaliste, ne glorifiant jamais la matière comme véhicule de l'esprit pour ensuite la rabaisser, comme l'indique Adorno. Car Valéry concède à la matière la victoire que l'esprit ne fait qu'usurper, dans la mesure où la matière n'est pas éternelle et n'échappe pas à la violence destructrice du temps et des éléments, car

quoi de plus anti-romanesque que ce rêve de la coïncidence immédiate de la chose pensée et de l'esprit qui la pense, que cette utopie de la rencontre miraculeuse de cette perle de pensée et du peu de mots censés la sertir à jamais ! Rien de plus foncièrement « fragmentiste » que cette pensée erratique et souveraine : « extérieure à tout chemin, inconnue à toute violence, elle est gisant

²⁵⁸ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 75.

« La fromagerie se présente à monsieur Palomar comme une encyclopédie à un autodidacte ; il pourrait mémoriser tous les noms, tenter une classification selon les formes – savonnette, cylindre, coupole, balle, – selon la consistance – sec, fondant, crémeux, veiné, compact –, selon les matériaux étrangers mêlés à la croûte ou à la pâte – raisins secs, poivre, noix, sésame, herbes, moisissures. Mais cela ne l'approcherait pas de la vraie connaissance, qui réside dans l'expérience des saveurs, faite elle-même de mémoire et d'imagination ensemble ; seule base sur laquelle il pourrait établir une échelle de goûts, de préférences, de curiosité ou d'exclusions. Derrière chaque fromage, il y a un pâturage d'un vert différent, sous un ciel différent : prés incrustés du sel que les marées de Normandie déposent chaque soir ; prés parfumés d'arômes au soleil venteux de Provence ; il y a différentes façons d'élever les troupeaux, tantôt séjours dans les étables et tantôt transhumances ; il y a les secrets de travail transmis au long des siècles. Ce magasin est un musée : monsieur Palomar, en le visitant, comme au Louvre, sent derrière chaque objet exposé la présence de la civilisation qui lui a donné sa forme et qui, de lui, prend forme. » in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 95-96.

²⁵⁹ Isabelle Chol, *op.cit.*, p. 12.

²⁶⁰ Paul Valéry, *Œ. II, Pièces sur l'art, Sur la céramique illustrée*, p. 1355.

hors de toute figure et de toute ressemblance en pleine certitude ;
comme un bloc est tranquille à une ligne de doigts vivants ».²⁶¹

La profonde inadéquation entre la logique du récit romanesque et les obsessions d'une pensée à la recherche d'elle-même trouve, dès lors, son expression dans le procès en règle que Valéry a intenté au roman, et qui fournit à *Monsieur Teste* une référence obligée à un certain réalisme. L'attitude de Valéry ne pouvait, selon François Susini-Anastopoulos, que saper, de façon pernicieuse, les fondements du roman, ou du moins l'idée qu'il s'en faisait ; idée sans doute injuste et datée, car uniquement basée sur la critique du roman tel qu'on l'écrivait au XIX^e siècle. « Valéry est sans doute passé à côté de la nature profonde du roman, mais aussi finalement du conte, qui aurait pu constituer une variante supportable ».²⁶² Le processus de production (comme nous l'avons vu au chapitre précédent), oscille tant chez Valéry que chez Calvino entre d'une part le fragment comme éclatement et d'autre part sa conception romantique qui devient « le processus de réflexion sur ce que l'œuvre demande à l'auteur dont elle se sépare comme à celui qui la reçoit ».²⁶³

Une des particularités des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* se traduit par le refus de leur auteur à transcrire le réel social comme une expérience vécue. Le sujet n'est pas l'écrivain dans l'immédiateté de sa productivité mais bien, à l'instar d'Adorno, un sujet social, c'est-à-dire un sujet universel qui se transforme sans cesse. D'où le mépris, selon nous, de Valéry et de Calvino pour les théories de l'inspiration : pour eux, l'œuvre ne constitue pas une propriété personnelle du sujet, « mais une exigence qui lui refuse tout bonheur et nécessite de l'écrivain un effort sans fin ».²⁶⁴

À l'instar d'Adorno, nous croyons à « la condamnation de ce besoin idéologique du lecteur qui veut se voir dans le roman, et que ce dernier lui apporte quelque chose, à la manière de toute œuvre d'art ».²⁶⁵ Malgré leurs appréhensions scientifiques, Valéry et Calvino dénoncent la revendication vulgaire d'un art qui soit humain, alors que la durée de l'œuvre se situe à l'intérieur de notre imagination. Imagination qui est faite de mouvements et de changements et

²⁶¹ Paul Valéry, *Agathe*, in Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, pp. 88-89.

²⁶² Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 89.

²⁶³ Theodor Adorno, *op.cit.*, p. 127.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 127.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 128.

qui est alimentée par notre capacité de construire une oeuvre avec les seuls matériaux de notre pensée. « La Poésie survit dès lors, dans une époque de simplification du langage, d'altération des formes, d'insensibilité à leur égard, de spécialisation – elle est *chose préservée* pour Valéry, alors que selon l'auteur ce n'est pas aujourd'hui que l'on inventerait les vers ». ²⁶⁶

L'esthétique que Valéry met de l'avant dans *Monsieur Teste* ne s'affirme pas dans la proclamation créatrice du sujet, mais bien dans sa séparation d'avec lui. C'est pourquoi elle oscille entre deux définitions : celle d'une « Science du Beau », qui nous ferait discerner ce qu'il est convenu d'aimer, ce qu'il faut détester, ce qu'il faut maintenir ou encore détruire. Cette science serait donc prescriptive et nous dicterait le mode à suivre pour parvenir à des œuvres de grande valeur. D'autre part, la « Science des Sensations », qui semble être la véritable esthétique valéryenne, celle du moins, que nous retrouvons dans *Monsieur Teste*. La seconde esthétique concerne la production des œuvres, et vise à rendre compte des choses senties, et de la connaissance que nous pouvons en extraire. Alors que « l'alliance d'une forme, d'une matière, d'une pensée, d'une action et d'une passion ; l'absence d'un but bien déterminé, et d'aucun achèvement qui pût s'exprimer en notions finies ; un désir et sa récompense se régénérant l'un par l'autre ; ce désir devenant créateur et par là, cause de soi ; et se détachant quelquefois de toute création particulière et de toute satisfaction dernière, pour se révéler désir de créer pour créer. » ²⁶⁷

L'absence de description des personnages dans *Monsieur Teste* et *Palomar* permet aux auteurs d'agir et de penser à leur place. À plusieurs égards, *Teste* se rapproche, de manière assez frappante, de l'aspect psychologique de *L'Homme sans qualités* de Robert Musil. Certes, la description que fait Ulrich de Vienne, au début du roman, n'est pas sans rappeler la figure de *Teste*, "l'homme sans qualités" par excellence, où chaque observation se traduit par une allégorie de la pensée :

Comme toutes les grandes villes, elle était faite d'irrégularité et de changement, de choses et d'affaires glissant l'une devant l'autre, refusant de marcher au pas, s'entrechoquent ; intervalles de silences, voies de passages et ample pulsation rythmique ; en gros, une sorte de liquide en ébullition dans quelques récipients fait de la substance durable des maisons, des lois, des prescriptions et des traditions historiques. ²⁶⁸

²⁶⁶ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Littérature*, p. 549.

²⁶⁷ Paul Valéry, *Œ. II, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1299.

²⁶⁸ Robert Musil, *L'Homme sans qualités*, tome I, Paris, Gallimard, 1959, pp. 16-17.

Tout comme Teste, Ulrich est un homme qui, à partir d'observations, passe à l'abstraction, c'est-à-dire au « sens du possible ».²⁶⁹ Hommes complexes et perplexes, Teste et Palomar sont « au milieu de cette prolifération privée de centre qui caractérise le temps présent et en constitue l'arithmétique », et ce besoin de limites, de bornes.²⁷⁰ Valéry semble ainsi contredire brutalement la vérité du sens commun. Car pour lui « toute vue des choses qui n'est pas étrange est fausse. Si quelque chose est *réelle*, elle ne peut que perdre de sa réalité en devenant familière. Méditer en philosophe, c'est revenir, selon Valéry, du familier à l'étranger, et dans l'étranger, affronter le réel ».²⁷¹

Un des dadas de Teste, non le moins chimérique, fut de vouloir conserver l'art – *Ars* – tout en exterminant les illusions d'artiste et d'auteur. Il ne pouvait souffrir les prétentions bêtes des poètes – ni les grossières des romanciers. Il prétendait que des idées nettes de ce qu'on fait conduisent à des développements bien plus surprenants et universels que les blagues sur l'inspiration, la vie des personnages, ect... Si Bach eût cru que les sphères lui dictassent sa musique, il n'eût pas eu la puissance de limpidité et la souveraineté de combinaisons transparentes qu'il obtient. Le staccato.²⁷²

En choisissant une approche nominaliste, Valéry transforme le réel en discontinu ne pouvant faire l'objet que d'une visée particulière. Entre le réel et la fragmentation, entre la pensée et la parole, le fragment est l'arme miracle au service d'une idéologie globalement qui s'oppose radicalement au genre romanesque. De ce fait, le dicible des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* « c'est la marche des fragments du réel vers une finalité invisible ».²⁷³ Héritier de l'empirisme sensualiste du XVII^e siècle²⁷⁴, les « qualités réelles des objets n'existent pas [pour Valéry] et il n'y a de vrai que ce qui est senti ».²⁷⁵ La quotidienneté des éléments parcellaires et vérifiables ne destine donc pas Valéry, comme le rappelle Michel Jarrety, à faire vrai, mais bien à être vrai, en puisant la matière de ses réflexions d'expériences authentiques.

²⁶⁹ Daniel Oster, *op.cit.*, p. 13.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 13.

²⁷¹ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Choses tues*, p. 501.

²⁷² Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, p. 120.

²⁷³ Wladimir Kryszynski, *op.cit.*, p. 20.

²⁷⁴ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 320.

²⁷⁵ Lettre à Mareste du 21 mars 1820, in Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 320.

Toute la querelle du réalisme repose sur cette trop vieille idée que le roman puisse être avant tout une manière de voir le monde quand il n'est qu'une manière de l'écrire, une manière parmi d'autres et dont la singularité permet la signification. La vérité du monde n'est pas réductible, en effet, à ce qu'en perçoit l'individualité de tel regard : mais elle n'est pas réductible non plus à autre chose que des individualités accumulées. Valéry veut oublier que le réalisme – et le roman lui-même – est une convention : on prétend dire le général, mais on le dit de manière singulière. Il n'y voit pour sa part qu'une insupportable tromperie. Et s'il s'agit de *produire* là une apparence, c'est-à-dire une fiction, – il faut toujours aux yeux de Valéry qu'elle soit clairement assumée, c'est-à-dire dépassée par la réalité de son énonciation, ou en tout cas la liberté d'un ton, l'individualité d'un mouvement [...] Car la lecture, comme l'écriture, commence avec l'acception du singulier : c'est qu'il convient d'assurer, et c'est elle qui refuse la fiction telle que nous l'avons linguistiquement définie.²⁷⁶

À l'absence se substitue dès lors « la présence, fût-elle masquée, de celui qui se montre et se porte garant pour nous de ce qu'il dit ».²⁷⁷ Ce que Valéry semble ainsi condamner, au premier chef, c'est le *mythe* (la croyance fondée sur le langage) d'un narrateur supérieur et universel qui voit le monde comme Dieu lui-même le voit. Valéry feint, par là, la possibilité du regard extérieur à pouvoir pénétrer intérieurement le sujet. On retrouve ici une dimension romantique, qui est celle du sujet se regardant soi-même. Afin d'illustrer cette idée de vide et d'immensité, regardons de plus près l'extrait suivant tiré du *Log-Book* de Teste, qui apparaît comme le lieu (à la manière des *Cahiers* de Valéry) où la pensée de l'auteur se confond intimement avec celle de son personnage.

"Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse ; et de l'informe *chose* qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je me *suis*, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs – je suis de verre."²⁷⁸

Si Teste et Palomar ont tous les deux « tué la marionnette »²⁷⁹, c'est que le seul regard qui puisse les pénétrer est le leur. À cet égard, Teste, tout comme Palomar, se réfléchit dans le miroir que

²⁷⁶ Lettre à Mareste du 21 mars 1820, in Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 323.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 322.

²⁷⁸ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 73.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 19.

représente, pour eux, le monde. En ce sens, les deux protagonistes ne parviennent à voir du monde que ce qu'ils ont appris à voir en eux-mêmes. Vision qui se traduit, chez les deux hommes comme un immense vide.

La prose lapidaire : un style riche en inventions

Le témoin le plus fécond de cette rigoureuse « pratique théorique », est Valéry lui-même. La théorie de la forme que soutient Valéry ne s'écarte pas de la réflexion de Mallarmé, sans toutefois reprendre à son compte son fondement ontologique. Car les réflexions de Valéry représentent le sommet du classicisme²⁸⁰ de la forme. Valéry a considéré la collusion secrète du scepticisme et de la rigueur formelle : « Le doute mène à la forme », ²⁸¹ disait-il. On reconnaît ici le doute cartésien qui, alimenté par la pensée (le *cogito ergo sum*), permet de faire table rase et de reconstruire le monde. Ainsi, la forme ne devient-elle accessible que par l'esprit, et par la puissance de l'entendement. À cet égard, la solitude joue un rôle fondamentale chez Teste et Palomar. Centrale à toute la poésie moderne elle fait, à l'intérieur des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, de la pensée une impasse.

Il s'agit de passer de zéro à zéro. – Et c'est la vie. – De l'inconscient et insensible à l'inconscient et insensible.

Le passage impossible à voir, puisqu'il passe du voir au non voir après être passé du non voir au voir.

Le voir n'est pas l'être, le voir implique l'être. Non exactement l'être, le voir. On peut être sans voir, ce qui signifie que le voir a des coupures. – On s'avise des coupures par les modifications survenues...qui sont révélées par un voir qui s'appelle mémoire. La différence entre le voir « actuel » et le voir « souvenir » si elle est discontinue, et si le voir actuel ne la contient pas, s'attribue à un

²⁸⁰ « Le classicisme, tel qu'il se présente à nous aujourd'hui, est à maints égards redevable au renouvellement que lui ont assuré – paradoxalement – les Modernes au début du XXe siècle. Avec Gide, avec Valéry et, un peu plus tard, avec Calvino, le classicisme devient moderne, assurément moderne, délivré d'une autorité scolaire, qui lui avait certainement pesé, pour s'insérer dans de nouvelles constellations de pensée. Prédominance de la *forme*, l'importance accordée à la *voix*, l'idée d'une expression *pure*, autant d'indices qui témoignent d'une relecture du classicisme, relecture qui l'installe, ce néo-classicisme, au plus près des engagements pris, par la suite, par les jeunes écrivains et critiques se groupant autour de la revue *Tel Quel* (par exemple Barthes relisant Racine). Le classicisme est revisité et exploré sur un terrain proprement esthétique. Il s'agira ici de voir comment et à quel point Paul Valéry (1871-1945), grand poète français mais aussi inlassable penseur de l'art, contribue de façon décisive à la construction de cet horizon herméneutique moderne du classicisme », in *Questions de forme : Valéry transforme le classicisme*, d'Anne Elisabeth Sejten, Université de Roskilde, <http://magenta.ruc.dk/cuid/publikationer/publikationer/XVI-SRK-Pub/ALO/ALO03-sejten/>.

²⁸¹ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 234.

« temps » intermédiaire. Cette hypothèse n'a jamais été trouvée en défaut.²⁸²

Processus propre au XX^e siècle et initié par Mallarmé, l'œuvre se détruit donc elle-même et annonce par là, la fin de toute poésie.²⁸³ Le plus grand élève de Mallarmé fut sans contredit Paul Valéry, lequel proclama plus tard : « Mes vers ont le sens qu'on leur prête ».²⁸⁴ La démarche poétique de Mallarmé possède, elle aussi (avant Valéry), cette proximité avec l'impossible, comme la limite imposée à toute son oeuvre. Gottfried Benn parlera à son tour de la « puissance du néant qui exige une forme [...] »²⁸⁵. Hugo Friedrich parlera, quant à lui, de discontinuité à la place de la coordination, et de juxtaposition au lieu de l'accord. Ce sont là les marques stylistiques que l'on reconnaît à l'intériorité discontinue de Teste et de Palomar. Leur limite est donc celle de leur propre finitude, que l'on traduit par la nécessité vitale des deux protagonistes d'arriver au bout d'eux-mêmes. Et ce, dans le but de parvenir à un dénominateur commun du monde et par là, d'effacer le singulier afin de comprendre et de maîtriser le monde à la manière d'une équation mathématique. « La séparation est sa grande arme critique, elle revient comme dynamisme dans ce *moi-zéro* si étranger au *moi-phallus* de son contemporain Apollinaire ».²⁸⁶ Le *moi pur* apparaît dans les deux récits à l'étude comme l'incarnation d'un esprit. Le moi véritable, tel que le conçoit Valéry, serait donc une sorte d'incarnation de l'esprit : cette conscience pure, universelle cet invariant que les hommes ont en partage, cette connaissance universelle que certains hommes de génie, comme Léonard de Vinci, représentent et font vivre dans la réalité de l'Histoire.

Or, comment l'homme peut-il s'abstraire entièrement du monde dans lequel il vit ? Et comment une démonstration de la pensée qui ferait fi des sensations du corps serait-elle possible ? Le personnage devient ainsi, à la lumière des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* et pour citer Jacques Joubet : « Un point fixe et très exposé, celui de la coïncidence et de l'intersection – point romanesque par excellence [...]. Ce lieu est un lieu zéro dans un temps zéro. C'est celui du conte ».²⁸⁷ Les pensées de Teste et Palomar se meuvent ainsi suivant la figure et les lois du

²⁸² Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 139.

²⁸³ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 166.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 162.

²⁸⁶ Daniel Oster, *op.cit.*, p. 12.

²⁸⁷ Jacques Joubet, Paru dans la revue *Europe* n°815, mars 1997, «L'homme de Calvino», Site officiel de l'Oulipo, Oulipiens : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>.

palindrome, c'est-à-dire de la double orientation, à la fois permanente et simultanée, de l'espace et du temps. Leurs énoncés pouvant s'articuler dans un sens comme dans l'autre, de l'abstrait au réel et du réel à l'imaginaire. On voit que le zéro du temps et de l'espace illustre moins l'immobilité que le mouvement de la circularité. Il n'est donc pas surprenant que Calvino pense souvent en termes de situations réversibles. À cet égard, songeons à Palomar, qui ne peut pas aimer sincèrement les galantines sans se demander si les galantines l'aiment.

On constate, dès lors, que les expériences de Teste et Palomar ne s'inscrivent plus dans un temps continu et linéaire, mais bien dans un temps fixe. À la manière d'un prisme, ils sont traversés par la lumière, c'est-à-dire, par le monde. À cet égard, et suivant Jean Joubert : « [S]'il y avait *l'Homme de Vitruve* : les proportions du corps humain en accord idéal avec les formes géométriques de base : cercle, carré, il y a maintenant *l'homme de Calvino* »²⁸⁸, qui s'inscrit, suivant Joubert, dans un espace-temps relatif à l'être traversé et transitoire dans un monde en perpétuel changement.

Ni Valéry ni Calvino ne fait donc de distinction tranchée entre la pensée et l'intuition, alors que les abstractions se « choséifient », comme le démontre le passage de *Palomar*, où ce dernier tente d'appréhender l'abstraction du concept à partir de sa manifestation dans le monde vivant. On y constate que l'expérience, bien que puisant dans le monde, ne sort jamais de celui qui puise en lui-même, dans sa conscience, pour le regarder. L'exemple suivant, tiré du sous-chapitre *Le meditazioni di Palomar* illustre notre propos, en mettant l'accent sur la dialectique échouée (car Palomar, au même titre que Teste, ne parvient jamais à la synthèse. Ses observations sont posées, mais sa réflexion ne mène à rien) entre Palomar et le monde, de laquelle seule, un savoir peut naître.

Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io ? Di chi sono gli occhi che guardano ? Di solito si pensa che l'io sia uno che sta affacciato ai propri occhi come al davanzale d'una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque : c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo ; e di qua ? Sempre il mondo : cos'altro volete che ci sia ? Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a sistemarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra, cosa rimane ? Il mondo anche lì, che per l'occasione s'è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è

²⁸⁸ Jacques Joubert, *op.cit.*, site officiel de l'Oulipo : <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>.

guardato. E lui, detto anche « io », cioè il signor Palomar ? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo ? Oppure, dato che c'è mondo di qua e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. Per guardare se stesso il mondo ha bisogno degli occhi (e degli occhiali) del signor Palomar. [...] Che sia il fuori a guardare fuori non basta : è dalla cosa guardata che deve partire la traiettoria che la collega alla cosa che guarda.²⁸⁹

Malgré tous leurs efforts, l'acuité exacerbée de Teste et Palomar se solde par un vide. Un silence. Une quête. L'attention que les deux protagonistes portent à déconstruire les phénomènes parcellaires de l'univers leur permet de se contempler, s'espionner, s'observer, se voir comme dans un miroir. « Je suis étant, dit-il ainsi, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite... »²⁹⁰. Au même titre que Teste, Palomar est, lui aussi, face à sa solitude et pénètre l'univers pour en découvrir les mystères de sa « géographie intérieure ».²⁹¹ Les deux hommes parviennent au constat de Calvino selon lequel : « Nous ne pouvons rien connaître d'extérieur à nous en passant par-dessus nous-mêmes l'univers est un miroir où nous avons pouvons contempler ce que nous avons appris à connaître en nous, rien de plus ».²⁹² La vie doit ainsi être saisie dans son immédiateté, ce qui veut dire sans spéculation intellectuelle.

Il est donc illusoire de chercher, comme Teste et Palomar, un ordre intrinsèque au monde, puisque la variable du monde n'existe pas. Dès que l'esprit est en cause, tout est en cause ; tout est désordre, et toute réaction contre le désordre est de même espèce que lui. C'est que ce désordre, pour reprendre cette idée de Valéry, est la condition de sa fécondité : il en contient la

²⁸⁹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 112.

« Mais comment faire pour regarder quelque chose en mettant de côté le moi ? À qui appartiennent les yeux qui regardent ? On pense d'habitude que le moi, c'est quelqu'un qui se penche à la terrasse de ses propres yeux comme on se met au bord d'une fenêtre et regarde le monde qui s'étend dans toute son ampleur là devant. Donc : il y a une fenêtre ouverte sur le monde. Au-delà, il y a le monde. Et en deçà ? Toujours le monde : que voulez-vous qu'il y ait d'autre ? Par un petit effort de concentration, Palomar réussit à déplacer le monde tel qu'il se trouvait là devant et à le mettre bien en vue à la fenêtre même. Mais alors, que reste-t-il au dehors de celle-ci ? Le monde encore, qui en cette occasion s'est donc dédoublé en un monde qui regarde et un monde qui est regardé. Et lui, que l'on nomme aussi « moi », c'est-à-dire monsieur Palomar ? N'est-il pas lui aussi un morceau de monde en train de regarder un autre morceau de monde ? Ou bien, puisqu'il y a monde en deçà et monde au-delà de la fenêtre, le moi ne serait-il rien d'autre que la fenêtre à travers laquelle le monde regarde le monde ? Pour se regarder lui-même, le monde a besoin des yeux (et des lunettes) de monsieur Palomar [...] . Il ne suffit pas que le dehors regarde au-dehors : c'est de la chose regardée que doit partir la trajectoire qui la relie à la chose qui la regarde », in *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, pp. 148-149.

²⁹⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 34.

²⁹¹ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 153.

²⁹² *Ibid.*, p. 154.

promesse. Car cette fécondité dépend, selon l'auteur, de l'inattendu plutôt que de l'attendu, et plutôt de ce que nous ignorons, et parce que nous l'ignorons, que de ce que nous savons. Comment en serait-il autrement ? L'étendue que Teste et Palomar tentent de parcourir est illimitée, alors que tout peut se réduire à leurs expériences propres, aux observations qu'ils font, ainsi qu'aux moyens éprouvés pour y parvenir.

Une histoire approfondie de la littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière, ou celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit, en tant qu'il produit ou consomme de la littérature.²⁹³

– Paul Valéry

Il ne faut pas imposer au lecteur de croire, mais plutôt l'inviter à construire. Le détail prend valeur de rupture avec l'ordinaire vision du monde.²⁹⁴

– Michel Jarrety

CHAPITRE III

Pour un déplacement symbolique de la pensée

*M. Teste et Palomar comme purs impossibles accomplis ?*²⁹⁵

En filigrane de l'écriture lapidaire s'articule un « Moi » qu'incarnent à la fois Teste et Palomar. Témoin du monde, Teste est un « Monstre »²⁹⁶ dont l'acuité de l'esprit ne suffit pas à embrasser la totalité du monde. « Que peut un homme ?... »²⁹⁷. Formule célèbre de Teste qui illustre le refus de Valéry de faire face à toute totalité, alors que l'être humain est « un système de miroirs qui se réfléchiraient sans fin ».²⁹⁸

²⁹³ Paul Valéry, *Œ. I, Variété, L'enseignement de la poétique au Collège de France, Leçon inaugurale*, p. 1439.

²⁹⁴ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 321.

²⁹⁵ Expression empruntée à Jean Levaillant tirée de sa préface dans l'ouvrage *Valéry devant la littérature* de Michel Jarrety, p. 12.

²⁹⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, p. 11.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

Patricia Signorile soulève dans la note 4 de la page 104 de son ouvrage *Paul Valéry. Philosophe de l'art* (1993), cette explication fort éclairante de Valéry, tirée des *Cahiers*, concernant ses interrogations. Les questions valéryennes, comme le souligne Signorile sont essentiellement orientées vers le vouloir et le pouvoir : « Ego – c'est en me posant ces questions : qu'est-ce que je peux ? et qu'est-ce que je puis vouloir ? – et qu'est-ce que je puis ? (ces questions comparées constituent le fondement de ma sagesse) que j'ai orienté depuis 92, ma « vie spirituelle » (...), (*Cahiers XXIII*, p. 221).

²⁹⁸ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 96.

Du latin *testi*, le patronyme de Teste, signifie tête.²⁹⁹ En ce sens, Teste incarne l'aphorisme cartésien : « Je pense donc je suis ». Alors que son nom devient la figure métonymique de celui qui réfléchit sans cesse, Teste est « l'homme toujours debout sur le cap Pensée ».³⁰⁰ Témoin absolu du monde, il se situe, comme Palomar, à l'écart de la vie, alors que son existence se rattache à décrire le général et le quelconque. La seule présence au monde des deux hommes est donc textuelle, et ouvre sur un espace logique et indéfini où les deux protagonistes tentent d'extraire, par leur intellect, un sens absolu de l'étendue du monde. Ainsi incarnent-ils les figures de l'impossible, alors qu'ils sont, à leur manière « le démon même de la possibilité ».³⁰¹ À ce propos, regardons ce passage de Valéry dans lequel se dessine la figure de Teste :

J'imagine assez souvent un homme qui serait en possession de tout ce que nous savons, en fait d'opérations précises et de recettes ; mais entièrement ignorant de toutes les notions et de tous les mots qui ne donnent pas d'images nettes, ni n'éveillent des actes uniformes et pouvant être répétés.

Il n'a jamais entendu parler d'*esprit*, de *pensée*, de *substance*, de *liberté*, de *volonté*, de *temps*, d'*espace*, de *forces*, de *vie*, d'*instinct*, de *mémoire*, de *cause*, de *dieux*, ni de morale, ni d'*origines* ; et en somme, il sait tout ce que nous savons, et il ignore tout ce que nous ignorons. *Mais il en ignore jusqu'aux noms*. C'est ainsi que je mets aux prises avec les difficultés et les sentiments qu'elles engendrent, je le construis ainsi, et maintenant, je le mets en mouvement, et je le lâche au milieu des circonstances.³⁰²

Teste se situe à l'écart de la vie, alors que son existence est dédiée à essayer de décrire le général et le quelconque. Témoin absolu du monde, « c'est un trésor scellé que sa tête et [on] ne sait s'il a un cœur ».³⁰³ Ainsi, l'insistance du corps est omniprésente dans *Monsieur Teste* alors qu'« aspi[ant] la grande bouffée brûlante, « rouge », la « face enflammée », « il ne perdait pas un atome de ce qui devenait sensible, à chaque instant ».³⁰⁴ À cet égard, Teste est bien cette figure mythique de l'impossible, « d'une conscience transparente à elle-même ».³⁰⁵ Une lecture attentive de *Monsieur Teste* nous permet de dresser le portrait de l'improbable philosophique

²⁹⁹ Alain Rey, *op.cit.*, p. 80.

³⁰⁰ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 62.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

³⁰² Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Choses tues*, p. 505.

³⁰³ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 46.

³⁰⁴ Paul Valéry, *Œ. II, Monsieur Teste*, p. 21.

³⁰⁵ Pierre Livet, « La fascination pour Monsieur Teste », in *La Pensée, La Trace. Valéry – Varia*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 71.

qu'incarne le protagoniste du livre. Au moment même où sa pensée s'arrête sur un objet pour le fixer, ce dernier a conscience de sa pensée pensante. « Quelle que soit la métaphore que l'on utilise pour décrire la conscience, on ne peut être conscient de soi-même en tant que pensant la pensée même sous laquelle on est conscient, sinon de manière en quelque sorte latérale ».³⁰⁶ Valéry fait ainsi l'esquisse d'un discours philosophique qui n'aura jamais lieu. Il semble vouloir, par là, dépouiller la pensée d'un idéalisme trop longtemps prisé par les intellectuels. C'est grâce à la littérature et à la possibilité de rendre visible l'inaccessibilité de son esprit que Valéry parvient, par la figure de Teste, à s'approcher du réel et de ses interrogations propres. La littérature a donc ceci de particulier : elle donne forme à ce qui n'est pas visible. Suivant quoi, et comme le soulève Pierre Livet dans son article « La fascination pour *Monsieur Teste* » : « Valéry sait qu'il doit rendre son Monsieur Teste palpable, familier, jusque dans son étrangeté. Pour cela, il utilise un procédé classique des ouvrages de science fiction ou de littérature fantastique: on décrit quelques traits observables et vraisemblables, tout à fait concrets, on fait résonner chez le lecteur des images familières et on lui fait revivre des expériences auxquelles il a accès. »³⁰⁷

Que ce soit à l'Opéra, ou encore dans son lit alors que, faisant la planche, Teste constate : « Je flotte !... »³⁰⁸ ou encore en promenade avec un ami ; partout, Valéry tend à rendre familier les moindres gestes de Teste. Plus loin dans le récit, nous apprenons de lui qu'il est un homme d'une quarantaine d'années et que « sa parole était extraordinairement rapide, et sa voix sourde. Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires, et le pas, d'une régularité qui étonnait. Quand il parlait, il ne levait jamais un bras ni un doigt : il avait tué la marionnette ».³⁰⁹ Cette sensibilité éclairée et directement empruntée aux modèles scientifiques empreigne tout le récit de *Monsieur Teste*. En cela, Teste a tout d'un héros cartésien ne concevant le monde qu'à partir de son fonctionnement, alors qu'il tente de dégager des mécanismes du monde leur généralité absolue. Teste, en contemplant le général, « refuse de n'être que les autres »³¹⁰, « d'être mangé par les autres ».³¹¹ Teste cherche à inventer des règles de l'esprit, qui viendraient positionner son identité – celle d'un observateur assidu « dont le rôle se borne à

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 72.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 76.

³⁰⁸ Paul Valéry, *Œ. II, Monsieur Teste*, p. 24.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.19.

³¹⁰ Pierre Livet, *op.cit.*, pp. 76-77.

³¹¹ Paul Valéry, *Œ.II, Monsieur Teste*, p. 20.

répéter et remonter le système dont le Moi est cette partie instantanée qui se croit le Tout »³¹² – au cœur du monde. De cette manière, le narrateur de *Monsieur Teste* nous apprend que :

Jusqu'à un âge assez mûr, M. Teste ne se doutait pas le moins du monde de la *singularité* de son esprit. Il croyait que tous étaient comme lui. Mais il se trouvait plus sot et plus faible que la plupart. Cette observation le conduisit à noter ses faiblesses, parfois ses succès. Il remarqua qu'il était assez souvent plus fort que les plus forts et plus faible que les plus faibles ; remarque très grave qui peut conduire à une politique d'abus et de concessions étrangement distribués.³¹³

Plus qu'une simple fiction, le récit échappe à l'œuvre littéraire conventionnelle au profit de la vie de l'esprit et d'une conscience témoin d'elle-même. Ce que *Monsieur Teste* tente d'illustrer, ce n'est plus un contenu littéraire explicite, mais bien une forme textuelle. En ce sens, « construire un poème qui ne contienne que *poésie* est impossible. Si une pièce ne contient que poésie, elle n'est pas construite ; elle n'est pas un *poème* ». ³¹⁴ Par conséquent, Teste peut être envisagé, selon nous, comme une construction soigneusement réfléchie alors que « toute intelligence, ici, se confond avec l'invention d'un ordre unique, d'un seul moteur et désire animer d'une sorte de semblable le système qu'elle s'impose ». ³¹⁵ Créateur et défenseur d'une méthode, Teste travaille très certainement à l'élaboration d'un « un système duquel il [serait] le premier élément d'étude en devant son propre système. Il n'est donc pas étonnant que l'épigraphe de *Monsieur Teste* soit *Vita Cartesii est simplicissima*. ³¹⁶ Teste a, en effet, tout essayé afin de parvenir à une connaissance absolue du monde, tout en sachant qu'il lui était impossible de se connaître soi-même, alors qu'il avoue « ignor [er] lui-même à quoi il aboutir[a] ». ³¹⁷

Dans une lettre adressée à G. Fourment, datée du mois de décembre 1897, Valéry précise, à propos de sa propre méthode : « Je pourrais, la plume à la main, justifier assez mon point de vue. Au fond, c'est une méthode et pas un système. En somme, je ne fais pas d'autres postulats généraux que ceux des mathématiques (...) Je me permets alors des constructions comme on dit en géométrie. Je crois énormément à la richesse de ce procédé qui passe par l'arbitraire et arrive à

³¹² *Ibid.*, 64.

³¹³ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 120.

³¹⁴ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Littérature*, p. 552.

³¹⁵ Paul Valéry, *Œ I, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Théorie poétique et esthétique*, pp. 10-11.

³¹⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 15.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 70.

la démonstration ». ³¹⁸ La notion de fragment, en lien irréductible avec l'architecture des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, fait appel à un ordre qui confère aux textes une apparence d'organisation délibérée, bien que la saisie ne puisse se faire linéairement. Si une première lecture du récit permet de dresser un lien avec le cogito cartésien, l'approfondissement du *Cycle Teste*, en relation avec certains autres écrits de Valéry, servent, à notre avis, à démontrer que Teste représente très certainement l'échec de l'intellect pur. Celui auquel le jeune Valéry n'aura jamais accès.

Valéry et Calvino ont certes cherché à comprendre ce qui unissait le corps, de manière indissociable, à la pensée, alors que le réel semble se présenter pour eux comme une matière sensible. ³¹⁹ Ce qui explique que la réalité de tel objet se situe non en elle-même mais dans la relation sensible et individuelle qui nous unit à lui. Pensons ici à Palomar, ce personnage au corps absent : « L'io nuotante del signor Palomar è immerso in un mondo scorporato, intersezioni di campi di forze, diagrammi vettoriali, fasci di rette che convergono, divergono, si rifrangono. Ma dentro di lui resta un punto in cui tutto esiste in un altro modo, come un groppo, come un grumo, come un ingorgo : la sensazione che sei qui ma potresti non esserci ma c'è ». ³²⁰ Palomar, dont le nom désigne un mont d'observation des étoiles en Italie. ³²¹ Provenant d'une connaissance plus

³¹⁸ Paul Valéry, *Œ. II, Notes, Mauvaises pensées et autres*, pp. 1461-1462.

³¹⁹ Paul Valéry, *Cahiers XXII*, p. 577.

³²⁰ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. 18.

« Le moi qui nage de monsieur Palomar est immergé dans un monde sans corps, intersections de champs de forces et de lignes droites qui convergent, divergent, se brisent. Mais il reste un point en lui où tout existe d'une autre façon, comme un nœud, comme un caillot, comme un engorgement : la sensation précisément qu'on est là mais qu'on pourrait ne pas y être mais qui est là », in *Palomar*, trad. de l'italien, p. 25.

³²¹ Italo Calvino, *Palomar*, *op.cit.*, p. V.

Palomar est un mont d'observations d'astres en Californie. Calvino explique, dans la présentation italienne de *Palomar* que le récit devait, au départ, s'articuler autour de deux personnages : Palomar et Mohole. Le second est le nom d'un forage dont le but était de traverser la croûte terrestre. Le choix de ces deux métaphores pour caractériser ses personnages n'est pas sans valeur, puisqu'elle signifie directement la nature des deux hommes. De cette manière, si les observations de Palomar s'étendent sur l'immensité du ciel et la multiplicité infinie des étoiles, Mohole lui, pénètre l'intérieur de la matière pour mieux la découvrir. La décision de ne garder que Palomar semble pour nous un choix significatif de la part de Calvino, qui permet à l'auteur d'explorer la surface des choses. En ce sens, Palomar se rapproche du philosophe, qui tente d'accéder à une vue générale du monde. Or, Palomar n'est pas philosophe et ne parvient pas à établir contact réel entre lui et le monde. Sa réflexion s'arrêtant là, ou en temps normal celle de l'analyste débiterait. De cette manière, Palomar renvoie t-il directement au sens même de son nom : un observateur. Il est donc, tout comme Teste, le témoin du monde, l'œil qui capte les phénomènes. Palomar n'est donc pas celui qui déconstruit les objets observés pour en comprendre la mécanique, car il en est tout simplement incapable. Son esprit est en quelque sorte programmé à ne pas déroger à l'assimilation des informations que lui envoie le monde. Palomar aurait donc intérêt, pour parvenir à une vérité, c'est-à-dire à la synthèse de ses observations, de s'ouvrir à autrui. Cette herméneutique du sujet est, pour nous, le point central aux récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, et constitue l'aporie des deux hommes : l'incapacité de parvenir à une connaissance de soi et du monde en maintenant une

générale du lecteur, le sens lui permet de creuser et d'épuiser le texte dans ses moindres subtilités, sachant que les protagonistes portent en eux-mêmes la trace de leurs actions. Cette sensibilité éclairée et directement empruntée aux modèles scientifiques est présente partout dans *Monsieur Teste*. Plus qu'une simple fiction, le récit met ainsi de côté l'œuvre littéraire conventionnelle au profit de la vie de l'esprit et d'une conscience témoin d'elle-même. Theodor Adorno écrit, au sujet de la pensée rationnelle de Valéry :

La figure esthétique actuelle de ce paradoxe, c'est le hasard, c'est ce qui n'est pas identique à la rationalité, l'incommensurable comme moment de l'identité elle-même, d'une nécessité rationnelle d'un type particulier, à laquelle Valéry songe souvent. En tant que hasard, la figure aliénée de la subjectivité émerge dans l'œuvre d'art objective, dont l'objectivité ne peut jamais être en soi, mais est médiatisée par le sujet, alors que justement elle ne veut plus tolérer aucune interférence immédiate du sujet.³²²

L'être est ainsi soumis à son propre possible, par opposition à ce qu'il est dans la réalité objective. Calvino et Valéry ne situent pas la vérité du Moi au centre de l'expérience personnelle, sociale ou historique, mais dans le potentiel, le virtuel, l'irréel du Moi : Non pas ce que l'individu est, mais ce qu'il peut être. Teste transforme par là le cogito cartésien en affirmant : « Je pense... je suis seul », et de poursuivre « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir... ».³²³ Valéry confie dans ses *Cahiers* : « Je ne fais pas de « système » – Mon Système – c'est moi ».³²⁴ Selon Michel Jarrety, les *Cahiers* sont la preuve concrète de la non-existence de système chez Valéry ; à ses yeux, l'auteur pratique une sorte de thérapie pour rendre consciente cette distance de soi à soi, et ce, afin de concrétiser cette maîtrise totale de soi, si chère à Valéry. Aussi, le système que Teste pense construire et qui reste confus, ou du moins secret, est-il, pour reprendre l'expression de Leticia Otero Sugden, un « système purement intellectuel ».³²⁵ Cela est désirable, selon l'auteure, pour un homme qui n'est que pensée en mouvement.

distance entre soi et le monde. À travers son personnage, Calvino propose plusieurs pistes de réflexions, soulève des interrogations qu'il laisse volontairement en suspend, alors que pour atteindre la véritable sagesse, l'homme doit y consacrer toute sa vie. Palomar peut ainsi, selon Calvino, se traduire par cette phrase : « Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato », in *Palomar*, p. IX.

³²² Theodor Adorno, *op.cit.*, pp. 112-113.

³²³ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 34.

³²⁴ Paul Valéry, *Cahiers XXVI*, p. 438.

³²⁵ Leticia Otero Sugden, Thèse de doctorat, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges deux écrivains à la recherche de leur identité : une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2009, p. 42.

Familiers à l'esprit des Lumières, au tragique et à l'horreur, Valéry et Calvino s'habituent à toutes les déceptions, se rangeant ainsi dans cette catégorie des *modérés* dont parle Nietzsche : « Ceux qui n'ont pas besoin de croyance extrêmes, ceux qui non seulement acceptent, mais aiment une bonne part de hasard, d'absurdité, ceux qui sont capables d'avoir une pensée de l'homme fortement réductrice de sa valeur sans pour autant en être amoindris ni affaiblis ». ³²⁶

Dans cet espace pourtant ouvert où Teste contemple avec acuité la pluralité des spectateurs, ou encore dans un « logis quelconque » ³²⁷, métaphore d'un être clos sur lui-même, Teste se retrouve toujours seul à forger solitairement les instruments qui lui permettront d'aiguiser sa pensée. De Teste et Palomar, l'on ne connaît que très peu de choses, sinon qu'ils sont des hommes solitaires et rationnels, détails qui nous sont mentionnés ici et là, et auxquels l'on accordera peu d'importance. Rares sont les informations qui nous sont données au sujet de Teste ; Valéry précise toutefois quelques notions éclairantes, dans ce passage tiré d'un entretien accordé à Frédéric Lefèvre :

Teste... est un personnage obtenu par le fractionnement d'un être réel dont on extrairait les moments les plus intellectuels pour en composer le tout de la vie d'un personnage imaginaire ; mais si spécialisé qu'il soit, si détaché des modes d'exister communs, il arrive un moment où la douleur physique a raison de lui et j'ai voulu indiquer dans M. Teste l'aspect que prend la sensation douloureuse aiguë quand elle envahit et traverse le champ d'une intelligence elle-même toujours excitée. ³²⁸

Or, comment *lire* l'absence, c'est-à-dire cette part de *non-réel* que mettent en scène et représentent *Monsieur Teste* et *Palomar* ? Et plus justement, en quoi ceux-ci peuvent-ils être l'expression d'un sens qui échappe aux mots, voire au langage tout en étant néanmoins guidé par une poétique fragmentaire, c'est-à-dire par un sens qui toujours nous échappe ? En perpétuelle mouvance, c'est l'esprit qui confère au fragment son intelligibilité alors que le langage lui permet d'être au monde, d'être dans le monde. La dimension aporétique ne cesse de planer au-dessus du fragment, alors que ce dernier s'impose « comme remise en question esthétique, morale et philosophique de la forme littéraire, à commencer par sa propre forme ». ³²⁹

³²⁶ Friedrich Nietzsche, *Le nihilisme européen*, traduction et notes par Angèle Kremer-Marietti, Paris, Union Générale d'Édition, 1976, p. 162.

³²⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 29.

³²⁸ Frédéric Lefèvre : *Entretiens avec Paul Valéry*, préface de Henri Bremond, Paris, Le Livre, 1926, p. 213.

³²⁹ Pierre Garrigues, *op.cit.*, p. 40.

À l'énoncé de Valéry : « Un poème est une fête de l'Intellect », l'on reconnaît *Monsieur Teste*, qui ne peut être autre chose. Puisque la Fête, selon la pensée valéryenne, « c'est un jeu, mais solennel, mais réglé, mais significatif ; image de ce qu'on n'est pas d'ordinaire, de l'état où les efforts sont rythmes, rachetés. On célèbre quelque chose en l'accomplissant ou le représentant dans son plus pur et bel état ». ³³⁰ Depuis la poétique de Mallarmé jusqu'à celle de Valéry, le fragment occupait une place d'importance dans le processus de rédaction de l'œuvre textuelle. Certes, et comme le soulève Hugo Friedrich concernant la poétique du fragment :

Cette notion désigne la plus haute présence possible que puisse créer l'art de l'invisible dans le visible. Cette incarnation démontre précisément, par son caractère fragmentaire, la supériorité de l'invisible et l'insuffisance du visible. Cette prépondérance du fragment est restée l'une des caractéristiques de la poésie moderne. [...] Dans de telles œuvres, le monde réel apparaît parcouru de fissures profondes et par là, il cesse déjà d'être réel. ³³¹

Nous dressons un parallèle entre cet exemple et la pensée de Nietzsche qui, ayant lui aussi connu la maladie, tenta de la guérir à force de volonté et de pensée. Cela apparaît très clairement chez Teste et Palomar, alors que penser est de toute évidence ce qui fixe l'attention, et qui agit comme remède pour combattre la douleur. *Monsieur Teste* se termine sur l'idée de coupure entre la Connaissance et l'Être, puisque ce que Teste sait se mesure à sa propre limite, alors que : « Je suis étant, et me voyant ; me voyant me voir, et ainsi de suite... » ³³². Pensons aussi à Palomar qui, contemplant les astres, tente « d'améliorer ses rapports avec l'univers » ³³³ ; il n'en demeure pas moins que Palomar « ne s'aime pas, [et] a toujours agi de façon à ne pas se trouver face à face avec lui-même ». C'est donc pourquoi « il a préféré trouver refuge dans les galaxies ; il comprend maintenant qu'il lui fallait commencer par trouver la paix intérieure ». ³³⁴

Monsieur Teste et *Palomar* présentent une parole littéraire qui résonne dans tout son éclat. Il s'agit « de vider le signe et de reculer indéfiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la représentation ». ³³⁵ Alors que Teste et Palomar

³³⁰ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I*, pp. 546-547.

³³¹ Hugo Friedrich, *op.cit.*, pp. 287-288.

³³² Paul Valéry, *Monsieur Teste, op.cit.*, p. 34.

³³³ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 151.

³³⁴ *Ibid.*, p. 153.

³³⁵ Roland Barthes, « L'effet du réel », *Communications*, no.11, 1968, p. 89.

incarnent la négation du héros tenu *vivant* par la voix narrative qui l'anime, le récitant (comme le qualifie Michel Jarrety), est bien ce *Je* qui renvoie indubitablement à une forme d'autoportrait. *Palomar*, contrairement à *Monsieur Teste*, n'est pas une œuvre de jeunesse ; il fut écrit par Calvino à la fin de sa vie. Ce détail chronologique n'est pas, à notre avis, sans signification car si le jeune Valéry se refuse dès le départ à pratiquer l'art du roman, Calvino ne s'en sera jamais autant éloigné que dans *Palomar*. L'esthétique de Calvino est empreinte d'une sensibilité singulière et teintée d'une pointe d'ironie qui assure à chacun de ses textes le sceau de son authenticité. C'est en s'inscrivant dans ce processus continu marqué par le discontinu que la pensée parvient à former une ouverture, par l'entremise de laquelle la rupture du langage peut s'effectuer. Si c'est par la pensée que *Teste* et *Palomar* tentent de comprendre la mécanique universelle et désirent s'en démarquer, c'est aussi par le langage, c'est-à-dire par la force de leur intellect et de leur imagination, qu'ils y parviennent.

La question du fragment oblige donc, à repenser les rapports de l'oeuvre et du sujet. Ainsi et comme le rappelle Ginette Michaud : « La pratique du fragment, par le vacillement du sujet (autant comme énoncé que comme procès d'énonciation), le décentrement (mieux, la suspension) du sens qu'elle induit – particulièrement lorsque le fragment se rapproche de sa forme « idéale », le haïku –, ouvre donc la possibilité d'une sortie hors du jeu narcissique de l'Occident : la représentation elle-même est ébranlée en son fondement ».³³⁶ Comme quoi, l'expérience rationnelle ou empirique ne suffit pas, pour *Palomar*, à comprendre l'envers des phénomènes de l'univers. Par ailleurs, un intellect pur comme celui de *Teste* demeure à jamais insuffisant pour advenir dans le réel. Contrainte à demeurer dans cette zone d'indiscernabilité, la question du fragment reste fondamentalement « *impure* [et] s'installe dans [un] entre-deux instable »³³⁷, entre ce que Roland Barthes qualifie de *parole éclatante*, c'est-à-dire la parole pouvant avoir plusieurs voix. Comme le rappelle encore Roland Barthes : « Il n'y a pas de "développement", parcours discursif, il n'y a pas de "mouvement", emportement vers la finalité d'un sens. L'effacement du texte par la visée du sens ne s'y produit pas, et la "fonction poétique"

³³⁶ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 101.

³³⁷ *Ibid.*, p. 43.

y domine nécessairement. Le fragment apparaît bien comme une *chose* verbale, morte – ou à naître ». ³³⁸

Voilà pourquoi nous avons jugé pertinent de faire appel, au chapitre I, à la poétique du fragment, c'est-à-dire à un art de faire qui puise dans le monde réel les sources de sa création. Dans une telle perspective, si le fragment est aussi bien contenu que forme, c'est parce qu'il tire son sens de ce qui le nie et le vivifie, c'est-à-dire : du blanc mallarméen, un vide qui se fait espace. Le fragment, tel que mis en usage par Valéry et Calvino, peut ainsi être lu à la fois comme la structure du texte que comme la conscience intérieure du sujet. Alors qu'il tire son sens de l'immédiateté, ou plus justement de ce que Jean-Louis Galay qualifie « [d'] acte ponctuel ». ³³⁹ D'où la pertinence de la forme brève des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, qui se présente comme un espace où se joue la vie en condensé ; les silences en musique, l'éternité dans l'éphémère, l'infini dans le fini.

Cette réflexion culmine dans une étonnante mise en équation de l'esprit et de l'aliénation, Valéry alléguant que « plus une conscience est "consciente", plus son personnage, plus ses opinions, ses actes, ses caractéristiques, ses sentiments lui paraissent étranges, étrangers. Elle tendrait donc à disposer de ce qu'elle a de plus propre et personnel comme de choses extérieures et accidentelles. On ne peut pas ne pas y voir une pointe d'autodestruction ». ³⁴⁰ Ce point de vue que Valéry nomme la « conscience de soi » se situe au degré de l'état poétique où la conscience, dans le sentiment romantique, ne forme plus qu'un avec le monde. Cet équilibre entre les sphères extérieure et intérieure, c'est « la sensation d'univers » ³⁴¹ enracinée dans le vécu individuel, éphémère et restituée par l'acte créateur qui lui donne sa durée. Sous cet angle, il semble (pour reprendre cette idée de Pierre-Olivier Walzer tirée de son ouvrage *La Poésie de Valéry*) « que le thème et le but de tout art reposent dans l'équilibre entre l'individuel et l'universel et que le moment d'élévation, le moment artistiquement important, serait celui dans lequel les deux plateaux de la balance seraient en parfait équilibre ». ³⁴² Valéry a cherché, à maintes reprises, à décrire les situations humaines en termes de cycle parfait. Teste en est la figure la plus achevée,

³³⁸ Roland Barthes in Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 234.

³³⁹ Jean-Louis Galay, *op.cit.*, p. 344.

³⁴⁰ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Choses tues*, pp. 503-504.

³⁴¹ Paul Valéry, *Œ. I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1363.

³⁴² Pierre-Olivier Walzer tirée de son ouvrage *La Poésie de Valéry*, Genève, Éditions Cailler, 1952, p. 15.

alors que Valéry en a fait le symbole d'une vie intérieure pouvant fonctionner en toute autonomie, en utilisant son énergie propre, à l'exclusion de tout apport extérieur. Personnage impossible, car d'une pureté incommunicable, Teste peut se définir comme :

Un homme qui ne jugerait de toutes choses que selon sa seule expérience, qui se refuserait à arguer de ce qu'il n'a pas vu et éprouvé, qui ne se prononcerait que de soi-même, qui ne se permettrait d'opinions que directes, provisoires et motivées, – qui à chaque pensée lui venant, ajouterait ou qu'il l'a formée, – ou qu'il l'a lue, ou reçue ; et que l'une sorte du hasard et de l'inconnu, – que l'autre n'est qu'un écho ; et qu'il ne pense rien et ne comprend quoi que ce soit qu'au moyen du hasard et des échos, – ce serait bien le plus honnête homme du monde, le plus détaché, le plus vrai. Mais sa pureté le rendrait incommunicable, et sa vérité le réduirait à n'être pas.³⁴³

Formulé en 1850 par Carnot-Clausius, le principe de l'entropie est marqué par le retour vers un certain chaos. Si l'entropie implique une irréversibilité, c'est tout le contraire pour Valéry, qui conçoit l'être humain comme une somme de forces capables, à tout moment, de se transformer pour éventuellement éclore. Valéry confirme ainsi qu'il serait possible de « considérer la pensée – la vie dite intérieure, comme la transformation « adiabatique », c'est-à-dire séparée, isolée du système de relations sensibles motrices ».³⁴⁴ Valéry, qui voit là l'importance du transfert d'énergie, attribue ces caractéristiques naturelles à l'écrivain vis-à-vis de son œuvre. Du moins, dans la mesure où ce dernier puise en lui-même les énergies nécessaires à la production de l'œuvre. Il n'y a donc aucune perte d'énergie dans ce cycle, alors que les énergies sont transformées, à la manière de la thermodynamique, en puissance créatrice. Valéry, pour reprendre cette idée de Claude Abou, semble voir dans la thermodynamique et les analogies mécanistes un modèle de l'esprit.

Au terme de quoi, ce sont les expériences de nos deux protagonistes qui leur permettent de déceler et de rendre compte d'une totalité qui souvent, voire indéniablement, les dépasse. Que peut connaître l'homme, sinon ce dont il fait l'expérience ? L'homme serait, en somme, si l'on en croit *Monsieur Teste* et *Palomar*, un morceau du monde. Il est donc possible de voir et de percevoir ce qui est invisible, grâce à l'homme dont la sensibilité et la rationalité sont mises au service de sa propre totalité. Voilà toute la complexité des récits composites *Monsieur Teste* et

³⁴³ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Rhumbs*, pp. 616-617.

³⁴⁴ Paul Valéry, *Cahiers XXI*, p. 520.

Palomar. Tout le génie du verbe de Valéry et Calvino se qualifie donc par une totalité indiquée qui n'est ni écrite, ni visible, mais construite à partir des expériences personnelles de chaque être. C'est là tout le projet de la littérature moderne. Chercher ce temps, cette parcelle de l'être, de notre être qui nous échappe, et en (re)faire, grâce à l'écriture, un ensemble, une structure, mais cette fois invisible, invisible fragment au cœur du fragment lui-même. Par le biais d'une mort conscientisée, les deux hommes se retrouvent face à la singularité de leur esprit, et d'une conscience consciente d'elle-même.³⁴⁵ Bien que cette intertextualité n'ait peut-être pas été réalisée consciemment par Calvino, il semble bien que ce dernier ait été un lecteur de Valéry, ou du moins des auteurs symbolistes de son époque, pour en avoir si bien reproduit la trame de fond, c'est-à-dire celle de l'intellect, qui conduit les protagonistes vers une impasse intellectuelle : penser leur propre mort.

Les réflexions de Teste et Palomar sur leur mort mènent au constat de l'impossibilité de partager l'expérience vécue. Et en ce sens, elles dévoilent « que tout acte de l'esprit est toujours accompagné d'une certaine atmosphère d'indétermination plus ou moins sensible ».³⁴⁶ Tout ceci peut, dès lors, se résumer en cette formule de Valéry selon laquelle : « Dans la production de l'oeuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable ».³⁴⁷

À partir de la conscience de cette impasse (cette cloison intellectuelle), Teste et Palomar devront regarder le monde avec une acuité intellectuelle exacerbée cherchant un dehors vers lequel se projeter. Valéry voit dans l'utilisation des mots une analogie avec l'emploi de la loupe ou du microscope. Le langage, comme ces appareils d'optique, nous permet de mettre en valeur certains points que l'on peut observer. Bien que la théorie nominaliste ne soit jamais utilisée en ces mots par Valéry, il demeure toutefois possible de comprendre le rapport de méfiance profonde que l'auteur entretient avec le réel, alors que « loin de manifester la réalité et d'en signifier la vérité, il ouvre aux formes de la fiction ».³⁴⁸ Car c'est par elle que la pensée peut transgresser les limites de l'envisageable pour se projeter dans un univers spéculatif. Certes, le choix de Valéry pour la fiction comme genre pour étayer sa pensée n'est pas sans valeur ni importance. Il est la preuve de la grande lucidité de Valéry (et une forme de prudence) à l'égard

³⁴⁵ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 116.

³⁴⁶ Paul Valéry, *O.E.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1350.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 1357.

³⁴⁸ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 24.

de l'engagement (face à soi-même et aux autres) que comporte l'acte d'écriture. L'utilisation du langage commun renvoie ainsi à une question : Que représente une pensée sans langage, alors que le langage, pour reprendre l'expression de Valéry, n'est-elle pas l'univers même de la pensée ? Par cette affirmation, Valéry semblerend hommage, tout comme Calvino, à la matière comme seule couche où l'esprit artistique (au sens de création) puisse réellement devenir maître de lui-même.

Il en résulte que c'est par la matière (les objets de la vie pris dans leur immédiateté) que l'esprit créateur plonge dans ce qu'il s'épuise à travailler. Et plus sa forme s'adapte à ce qui lui résiste, plus l'esprit s'élève. « Le langage commun qui est celui de notre parole intérieure – exprime notre sentiment à nous-mêmes au moyen et par le détour d'une notation apprise – et insère donc entre notre singularité et sa connaissance, une expression d'origine étrangère et statistique, inexacte [...] ». ³⁴⁹ Que ce soit lorsqu'il est en voyage au Mexique et qu'il se prête au « jeu de l'interprétation [et de] la lecture allégorique » ³⁵⁰ ou face à une statue dont le guide touristique tente d'extraire un sens précis, dans un pays d'Orient, ou encore dans un bazar face à une montagne de pantoufles dépareillées, Palomar construit, à coup sûr, un art de la fragmentation face à un monde en proie à l'unité. Refusant toute tentation totalitaire au nom d'un désir d'authenticité, Palomar ne se laisse pas bercer d'illusions ; celles de tout dire, de croire à la vérité du langage ou à la reproduction immédiate du réel.

La poésie moderne omet, en effet, de reconnaître la réalité objective du monde (intérieur et extérieur) en proposant des vers descriptifs ou narratifs, qui mettraient en danger la prépondérance du style. On reconnaît ici *Monsieur Teste*, qui se présente comme un assemblage de morceaux qui, tel un casse-tête, auraient été joints les uns aux autres sans réel soucis d'uniformité et de continuité réelles. Selon le poète espagnol Pedro Salinas, que cite Hugo Friedrich, la condition préalable à toute « poésie pure » est qu'elle soit aussi peu chargée que possible de thèmes et d'objets, car ce n'est qu'à cette condition que le mouvement créateur de la langue dispose de la liberté de son espace. Et ce, dans la mesure ou le sujet, selon Friedrich

³⁴⁹ Paul Valéry, *Cahiers XII*, p. 300.

³⁵⁰ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p.125.

« n'est qu'un moyen qui permet d'accéder au poème ». ³⁵¹ Comme la sensation est la première à opérer, c'est donc d'elle que peut naître, selon Salinas, l'intelligence. N'est-il pas possible, alors, de faire un lien avec Palomar ? Lequel arpente du regard le monde et qui, après s'en être imprégné, commence à le « voir » réellement, par la seule force de son intellect ? Gouvernée par l'esprit, les récits *Monsieur Teste* et *Palomar* s'attardent beaucoup plus longuement aux techniques de l'énonciation qu'aux contenus, qui ne sont que les conséquences de la situation même de cette écriture.

³⁵¹ Hugo Friedrich, *op.cit.*, p. 212.

Un auteur qui compose une biographie – peut essayer de vivre son personnage, ou bien, de le *construire*. Et il y a opposition entre ces partis. *Vivre*, c'est se transformer dans l'incomplet. La vie en ce sens, est toute anecdotes, détails, instants. La *construction*, au contraire, implique les conditions a priori d'une existence qui pourrait être – *TOUT AUTRE*. Cette sorte de logique est ce qui conduit dans la suite des expériences sensibles à former ce que [Valéry appelle] un *Univers* –, et mène ici à un personnage. Il s'agit, en somme, d'un usage du possible de la pensée, contrôlé par le plus de conscience possible.³⁵²

– Paul Valéry

Le fragment : de l'écriture à la lecture.

Comme nous l'avons vu au chapitre II, le romantisme théorique d'Iéna se donne à lire comme la formulation critique de la crise de l'histoire moderne. Formulation qui résonnera jusqu'au XX^e siècle à partir du changement de la critique, avec la venue du mouvement poststructuraliste des années 1970. On assiste alors à une crise générale de la théorie littéraire, qui décentre la pensée du sujet en une multiplicité de centres. Dans une telle perspective, le fragment devient l'élément d'une compréhension elliptique. Comme le souligne Ginette Michaud, la crise dont témoigne la propagation de l'écriture fragmentaire sévit tout particulièrement chez les émules de Barthes (*Le Plaisir du Texte*, 1973) et marque un tournant majeur dans la critique littéraire, qui se déplace vers le lecteur.³⁵³ Ce dernier doit, dorénavant, puiser dans ses propres connaissances afin de trouver un sens au texte, alors que tout n'est plus explicitement livré par l'auteur. De cette manière, l'écriture fragmentaire, de par sa nature laconique, exige d'être interprétée et ne peut

fonctionner que dans la complicité totale, exclusive d'un contrat, d'un pacte très particulier entre un auteur qui pense "pour soi" et un lecteur capable de saisir ce que Walter Benjamin appelait le "point nébuleux" d'un texte, à savoir ce point où l'incompréhensible fait irruption ne serait-ce en l'occurrence que par la suspension brutale de l'énoncé et le dépaysement que produit la non insertion apparente du fragment dans le tout.³⁵⁴

³⁵² Paul Valéry, *Œ.I, Variété, Théorie poétique et esthétique*, p. 1156.

³⁵³ Ginette Michaud, *op.cit.*, pp. 36-37.

³⁵⁴ Françoise Susini-Anastopoulos, *op.cit.*, p. 41.

L'écriture fragmentaire rend ainsi favorable la possibilité d'une lecture associative, dans la mesure où elle fait éclater le sens en une kyrielle de fragments sémantiques. La tâche du lecteur est de pénétrer cet espace d'indiscernabilité afin de donner un sens, c'est-à-dire une certaine structure, à ces bribes de virtualité générées par l'auteur. La lecture peut alors être comprise comme « une pratique elle-même menacée, fragile, qui nous permet de saisir les ébauches d'une théorie de l'interprétation qui n'a de sens que si elle inclut constamment dans sa démarche une sorte d'analyse de l'analyse ». ³⁵⁵ Le fragment altère ainsi les perceptions de Teste et Palomar à l'égard du monde et d'eux-mêmes. Que ce soit par la saisie des phénomènes sensoriels ou intellectuels, le fragment est toujours présent, alors qu'il permet aux protagonistes de saisir le particulier. Pensons, à cet égard, à une simple ligne qui, une fois décomposée, se fractionne en un ensemble de petits points. La discontinuité est essentielle pour que puisse exister le continu. Au même titre que la ligne, la vue est la faculté sensorielle qui permet aux deux hommes d'acquérir les premiers éléments du savoir et qui agit comme la ligne, par petits points interrompus. Au sujet de cette idée de discontinu dans le flux continu que représente la temporalité, regardons de plus près ce passage de Michel Jarrety, qui met en perspective une écriture portée sur le détail menant à la construction d'une lecture singulière :

Dire les détails, c'est aller dans le sens de l'authentique, ne pas faire croire qu'un point de vue général – celui de Dieu – soit capable de tout englober, mais au contraire que l'on ne dit que le remarquable, ce qu'un Sujet a remarqué : c'est la définition, on s'en souvient, de la description valéryenne, celle aussi qu'appliquent *La Soirée* ou les *Histoires brisées*. Du même coup, le lecteur peut s'en approprier le texte et construire à son tour le particulier. Si une description trop complète entrave la constitution d'une image mentale en même temps qu'elle figure une irréalité, il ne faut pas imposer au lecteur de croire, mais plutôt l'inviter à constituer. Le détail prend valeur de rupture avec l'ordinaire vision du monde. ³⁵⁶

Le lecteur avisé qui connaît bien *Monsieur Teste et Palomar* est capable de voir se profiler la personnalité singulière de Valéry et Calvino. Échos universels certes, qui ne sont pas livrés sur le mode de la confiance mais bien d'un exercice intellectuel, d'une certaine maîtrise de *la machine littérature* comme aimait la qualifier Calvino. Rien ne nous est donné dans le texte qui nous permette de former l'hypothèse selon laquelle *Monsieur Teste et Palomar* seraient des textes

³⁵⁵ Jean Oury, in Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 130.

³⁵⁶ Michel Jarrety, *op.cit.*, p. 321.

autobiographiques. Que ce soit par les voix narratives qui font l'état d'un *il* absent, ou de ce monsieur au comportement pour le moins inusité, aucune trace ne nous est laissée, sinon par les quelques souvenirs d'un ami ou de femmes (Émilie Teste et Mme Palomar) avec lesquelles l'ouverture au dialogue demeure impossible. L'écriture est donc ce qui permet à Valéry ainsi qu'à Calvino de parvenir, par petits segments, à l'introspection de leurs propres pensées. Le texte devient, subséquemment, l'outil par lequel une sensibilité parvient à se forger, et à durer dans le temps. *Monsieur Teste* nous apparaît ainsi, comme une forme d'introspection que se serait imposée le jeune Valéry afin d'exercer son esprit à la rigueur et à l'aridité de la rationalité pure (cette même rationalité qui permet aux personnages de se retrancher des faits observés afin de les regarder se mouvoir).

Aux abords de la vie d'adulte, Valéry s'intéressait déjà à ce qui deviendra son projet, soit celui de rallier la pensée et la littérature. Faire de l'écriture, et donc du littéraire, le lieu d'éclosion d'une raison subjective, c'est-à-dire le *possible* du texte dans la perspective de sa lecture. L'unité du texte ne réside donc plus, selon nous, dans ses origines, mais bien dans son destinataire. Et si *Monsieur Teste* était le masque de Valéry ?³⁵⁷ Ni Valéry, ni Calvino ne se livrent intégralement dans leur texte respectif ; ils y ont toutefois introduit des éléments réels qu'ils ont, par la suite, fictionnalisés. Ce qui a pour effet de détacher l'expérience de lecture de la vie de son auteur et de ramener le texte vers le lecteur en lui octroyant la possibilité de se voir et de se retrouver dans le texte. La généralité des faits décrits et la neutralité des personnages confirment, en outre, l'aspect hermétique, et la part d'incommunicabilité des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* en démontrant que « l'être de l'esprit , – *le petit homme qui est dans l'homme*, opère de son côté son changement de présence. Il ne circule point comme la conscience, dans une fantasmagorie de visions et un tumulte de phénomènes. Il voyage selon sa nature même, et *dans sa nature même*. Si je savais vous le décrire, cette estime pour moi grandirait en moi à l'infini. Mais il n'est pas question...»³⁵⁸. *Monsieur Teste* et *Palomar* font ainsi poindre le style hétéroclite d'hommes cultivés portant tous les chapeaux : à la fois celui du poète, du scientifique et du philosophe. Les récits font, de manière similaire, état d'un homme taciturne, figure d'une abstraction pure. L'auteur (pour reprendre cette idée de Roland Barthes), « n'est jamais rien de plus que celui qui

³⁵⁷ Pierre Livet, *op.cit.*, p. 71.

³⁵⁸ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 78.

dit "Je". Sa main, détachée de toute voix, portée par un pur geste d'inscription (et non d'expression), trace un champ sans origine – ou qui, du moins, n'a d'origine que le langage lui-même, c'est-à-dire cela même qui remet en cause l'origine ». ³⁵⁹ Michel Jarrety dans le passage suivant, relativise *la mort de l'auteur* dans une optique que nous croyons beaucoup plus près des récits de Valéry et Calvino :

Ce n'est pas leurs énoncés que l'on croit : c'est à lui (l'auteur) parce qu'il est là. Dès lors, l'écrivain s'affirme séparé des autres, prêt à jouer lui-même son propre jeu, et comme Valéry le dira de Descartes, à risquer le *Je*. Il s'affirme présent jusqu'à nous donner l'impression de faire passer au texte sa propre perception, non qu'il assume lui-même la narration, mais parce qu'il fait entendre sa voix de derrière le décor : ce sont les procédés que Georges Blin a définitivement nommés *intrusions d'auteur* et qui ne désavouent pas la fiction, mais au contraire l'avouent. Et il en va pour Valéry de la fiction comme du péché : une fiction avouée a demi pardonnée. ³⁶⁰

À la question classique qu'est-ce qu'un fragment ? nous reprenons l'interrogation de Ginette Michaud, « Comment lire le fragment? » Car c'est en passant du fragment comme entité à l'écriture fragmentaire que nous nous sommes déplacés, selon l'auteure, d'une théorie du Sujet ou de l'Oeuvre (c'est la problématique soulevée par les Romantiques allemands) vers une théorie de la lecture. De ce fait, comment l'écriture fragmentaire exposée dans *Monsieur Teste* et *Palomar* devient-elle le lieu pratique et théorique de la question de la lecture ? Certes, Valéry, tout comme Calvino, semble avoir endossé, à plusieurs égards, la très célèbre *mort de l'auteur*, sans toutefois y parvenir entièrement. ³⁶¹ L'œuvre agit sur l'écrivain alors qu'au moment de son achèvement, ce dernier n'est déjà plus le même. Au sujet de l'auteur et du fragment comme reflet d'une voix à construire, regardons ce passage de Daniel Oster reprenant l'énoncé de Roland Barthes :

Le dernier mot de *Roland Barthes par Roland Barthes* est : *La Totalité* ? Interrogation, italique, concept, voilà bien la grande question valéryenne. Et son paradoxe : il faut creuser le sillon circulaire pour tenter d'effacer le moi de son centre. Totaliser des soustractions. *S'écrire* en abolissant si possible, et par procédés, le biographique dans le signifiant (Valéry le nomme *implexe*). Aller au "neutre", qui désigne la maîtrise valéryenne comme une illusion

³⁵⁹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, Point, 1984, p. 67.

³⁶⁰ Michel Jarrety, *op.cit.*, pp. 321-322.

³⁶¹ Roland Barthes, *op.cit.*, p. 67.

elle-même défaite et neutralisée dans cela qui la constitue. Le fragment valéryen est par ailleurs mime du hasard ou de l'accidentel, façon d'échapper par une gymnastique quotidienne à la paranoïa du sens. On ne fait pas une *histoire* ni une *Histoire* avec des fragments, qui sont seulement des occasions. Le fragment est à cet égard le contraire absolu du roman balzacien-naturaliste qui masque son arbitraire par une frénésie explicative : ébauche d'un rien esquissé par personne.³⁶²

Oeuvre de maturité, *Palomar* nous apparaît, quant à elle, comme l'aboutissement de Calvino lui-même. Mettant en scène un homme à la quête d'une certaine sagesse, *Palomar* est sans contredit le récit le plus philosophique de Calvino. Il y interroge la place de l'être humain dans l'univers, et constitue le dernier ouvrage paru avant la mort de l'auteur, le 19 septembre 1985.³⁶³ L'heure des bilans semble être arrivée, alors que *Palomar* tente de résoudre les contingences du monde. Personnage fictif, Palomar est traversé par le monde qu'il observe tout en s'effaçant dans l'immensité de ce même univers. Son scepticisme et ses interrogations existentielles le mènent à une quête de soi irrévocable. Cette impersonnalité n'est pas rare « dans la littérature qui se regarde elle-même. Flaubert ou Mallarmé y ont copieusement participé. Toute l'originalité de Calvino [réside donc, dans le fait] d'avoir mis en roman le passage du témoin – et du témoignage – des mains de l'auteur dans celles du lecteur ».³⁶⁴ Tout comme Palomar, le lecteur traverse la surface de l'écriture comme l'avait fait, avant lui, l'auteur. De cette manière, le lecteur, au même titre que l'auteur, ne sort pas indem de *Palomar* qui redit le double mouvement du palindrome alors que : « du moment où il a lu ce livre, la vie [de l'auteur et du lecteur] devient celle de quelqu'un qui l'a lu, et peu importe qu'il l'ait lu tôt ou tard, car même la vie qui a précédé cette lecture prend maintenant dans sa forme la marque de cette lecture ».³⁶⁵

À la manière de la partie *L'universo come specchio* où Palomar puise dans le monde la matière qui le façonne, le récit représente, à sa manière, un miroir. Miroir par lequel le lecteur se réfléchit et voit des segments de sa propre pensée. Songeons aussi à Teste, « l'homme sans reflet »³⁶⁶, qui ne possède pas de figure déterminée, car les réfléchissant toutes : il est l'homme de

³⁶² Daniel Oster, *op.cit.*, p. 74.

³⁶³ Plusieurs ouvrages posthumes paraîtront dont : *Sous le soleil jaguar* (1990), *La Spéculation immobilière* (1990), *La Route de San Giovanni* (1991), *Leçons américaines* (1992), *Pourquoi lire les classiques* (1993), pour ne nommer que ceux-là.

³⁶⁴ Jacques Joubet, *op.cit.*, <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>.

³⁶⁵ *Ibid.*, <http://www.ouliipo.net/oulipiens/document16292.html>.

³⁶⁶ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 114.

tous les visages ! La lecture des récits ne s'arrête donc pas où se termine le livre, mais se poursuit dans la pensée du lecteur qui spécule et poursuit les réflexions de Teste et Palomar. À cet égard, semblable à son lecteur, un texte peut métaphoriquement être associé à l'image d'un corps traversé de part en part et dans tous ses sens. Or, le génie le plus pur, comme l'énonce Valéry : « Ne se révèle jamais qu'à la réflexion : il ne projette point sur son ouvrage l'ombre laborieuse et excessive de quelqu'un. Ce que je nomme *Perfection* élimine la personne de l'auteur ; et par là, n'est pas sans éveiller quelque résonance mystique, comme le fait toute recherche dont on place délibérément le terme à l'infini ». ³⁶⁷

Valéry, tout comme Calvino, semble saisir l'imbrication de la rationalité subjective non dominée par l'aliénation du sujet à la tendance totalitaire. Hormis cette étendue définie, le fragment, « ruine toute tentative de stricte lecture rhétorique qui prétendrait pouvoir l'arraisonner à coups de traits, ou simplement le caser à l'intérieur d'une rhétorique générale ». ³⁶⁸ À l'instar de Valéry, tel qu'il l'exprime dans le passage suivant tiré de *Tel Quel I, Autres Rhumbs* :

Une idée trop exacte de l'homme, une perception trop nette de son mécanisme, une absence trop radicale de superstitions à l'égard de l'homme comme une chose en soi et comme une fin, une vue trop statistique des humains, une prévision trop précise de leurs réactions, des changements et retournements certains de leurs sentiments en quelques semaines ou quelques années, un sentiment trop fort de l'ordre et de l'idéal d'État, ne sont peut-être pas à leur place...au plus *haut*.

Si l'intelligence gouvernait ?... ³⁶⁹

Le propre de la vision des deux protagonistes est bien de scander le réel afin d'y découvrir des données intelligibles. Ainsi, pensons-nous que la vue est un sens fragmentable et que le fragment est intrinsèque aux perceptions, car ce que je vois m'appartient et se rattache directement à celui qui regarde au moment même où il le regarde. Le choix d'une forme textuelle semble, en effet, dépendre, chez Valéry et Calvino, d'une certaine vision qu'ils entretiennent du moi. Et ce, dans la mesure où le regard porté sur soi est bien celui de figures littéraires virtuelles, de purs esprits, qui confessent leur non vérité. L'idéal et le parfait sont ainsi interchangeable

³⁶⁷ Paul Valéry, *Œ. I, Variété, Études littéraires*, p. 453.

³⁶⁸ Ginette Michaud, *op.cit.*, p. 60.

³⁶⁹ Paul Valéry, *Œ.I Tel Quel I, Autres Rhumbs*, p. 686.

avec le beau, alors que « c'est la volupté du jeu entre l'esprit et la sensualité qui se cristallise ».³⁷⁰ En ce point précis, Valéry et Calvino semblent se rapprocher du perspectivisme nietzschéen, qui place le corps non pas au centre de la connaissance scientifique, mais davantage à l'intérieur d'une pratique, c'est-à-dire de la construction du monde vécu. Cette idée poursuit notre hypothèse de recherche qui se fonde sur la dimension énigmatique des récits *Monsieur Teste* et *Palomar* et de ce que Ginette Michaud qualifie d'« inconnue textuelle », ou encore d'« un facteur d'étrangeté débordant toutes destinations (et destinataires), à la croisée d'une équation où la littérature rencontre la philosophie et occupent chacune une part incalculable ».³⁷¹

C'est de cette manière que le fragment nous semble essentiellement équivoque, puisqu'il « exige du lecteur qu'il le suive toujours sur deux fils, l'un pratique, l'autre théorique ; il faut toujours que le lecteur des fragments saute, fasse un *pas au-delà*, d'une économie où la différence est encore visible, à une autre, où la différence se fait plus fine ».³⁷² En ce sens, il n'existe aucune lecture qui puisse être la même pour tout le monde, la lecture étant une opération fondamentalement libre. De cette manière, et comme le soulève Novalis : « De ce que je dois lire et comment je dois le lire, personne ne peut me le prescrire ».³⁷³ De ce fait, « si la lecture est à chaque fois un acte singulier et unique, un événement sans loi ni règle, sa théorisation est difficile, sinon impossible. C'est ce qui rend, du coup, l'essai inévitable. Résistant à la théorie et à toute systématisation formalisée, il faudra se demander quel rapport la lecture entretient avec un savoir « théorique ».³⁷⁴

Considérons, ici, ce que soulève Daniel Bougnoux dans son ouvrage *Sciences de l'Information et de la Communication* : « Le sujet comme le vivant, l'être entretenant des rapports d'interaction et d'intersubjectivité avec les autres, par rapport à l'individu comme une monade telle que définie par Leibniz et Nietzsche, être clos sur lui-même, sujet enfermé, sans portes ni fenêtres ».³⁷⁵ On assiste, à la fin de *Monsieur Teste* et *Palomar*, à une crise totale de la pensée et à la désintégration absolue de la personnalité, avec une « marche funèbre » qui, de prime abord, semble apocalyptique. On devrait plutôt l'interpréter comme une mise en garde devant

³⁷⁰ Hella Montavon-Bockemühl, *op.cit.*, p. 50.

³⁷¹ Ginette Michaud, *op.cit.*, p.16.

³⁷² *Ibid.*, p. 18.

³⁷³ Novalis, *Œuvres complètes, Tome II : Les fragments*, Paris, Gallimard, Collection *Du monde entier*, 1978, p. 458.

³⁷⁴ Ginette Michaud, *op.cit.*, p.123.

³⁷⁵ Daniel Bougnoux, *Sciences de l'Information et de la Communication*, Paris, Éditions Larousse, p. 262.

l'imminente disparition de la littérature. Notons que pour Valéry et Calvino, la littérature ne court pas après sa perte, mais à son ultime transformation ; tandis que le langage change et se diversifie sans cesse entre la relation lecteur-écrivain-lecteur. Pour Valéry et Calvino, l'écriture serait le jeu subtil qui, à travers des métaphores ou des mots voilés, continuera de représenter l'être dans son entourage conflictuel.

Les auteurs communiquent, de cette manière, un message semblable. En effet, « si l'homme cesse sa recherche angoissée, à l'image de Teste, il tue son idée et meurt ; s'il ne fait que répéter des mots creux dont il ignore leur probable signification, Teste et Palomar ne peuvent survivre ; et enfin, s'ils décident de demeurer dans une réalité virtuelle, ils ne peuvent qu'espérer la mort ». ³⁷⁶ En cela, Teste nous semble incarner, tout comme Palomar, une certaine dimension de la pensée de l'écrivain. Du moins, les positions intellectuelles de Teste (qui préconiser le désabusement dont le jeune Valéry faisait montre au moment de l'écriture de *Monsieur Teste*) nous laisse présager que l'élément déclencheur de l'écriture du récit, fut un élément directement reliée au jeune Valéry : la terrible nuit de Gênes. La lecture doit donc se faire à partir de Teste et Palomar dont la vérité intrinsèque est celle du récit lui-même. Les deux protagonistes ne peuvent donc être dissociés du texte duquel ils émergent, dans la mesure où leurs existences puisent à même le littéraire, sans lequel ils n'existeraient pas.

Le seul espoir de l'homme est la découverte de moyens d'action qui diminuent son mal et accroissent sont bien, c'est-à-dire qui directement ou indirectement donnent à sa sensibilité de quoi agir sur elle-même, selon elle-même. Ici, le bilan de ce qui a été fait en ce sens. La sensibilité est tout supporte tout, évalue tout. ³⁷⁷

Suivant quoi, le fragment ne peut provoquer celui qui le contemple, ni susciter en lui désir ou jalousie. Puisque les notions de fragment et d'ouvrage sont liées alors que chacun, à sa façon, porte la trace de son auteur, dont ils reflètent et matérialisent les vertus subjectives. C'est ainsi que nous qualifions d'autobiographie travesties, les récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, alors que sous le couvert de la fiction, on entend se profiler les voix de Valéry et Calvino. Les récits leur auraient permis de souligner la capacité de la littérature à mettre en mot ce que très souvent, seul l'esprit est capable de faire. Par les procédés de la fiction et d'une pensée poussée à son extrême,

³⁷⁶ Leticia Otero Sugden, *op.cit.*, pp. 295-296.

³⁷⁷ Paul Valéry, *Monsieur Teste*, *op.cit.*, p. 131.

Teste et Palomar parviennent, à ce qui fut, pour nous, l'une des caractéristiques principales des œuvres de Valéry et Calvino : faire de la littérature le lieu de toutes les sciences possibles.

CONCLUSION

Le projet de nos deux auteurs consiste à ouvrir, par le biais de l'expérience littéraire, à une somme d'interrogations fondées sur une quête de soi. Quête rendue possible par la littérature, qui cache l'empreinte d'un Je bien réel. La métaphysique qui émerge de ces questionnements est illustrée alors que Teste et Palomar cherchent des similitudes entre la substance immatérielle (âme) et la matérialité d'un monde, par les modes d'acquisition et d'élaboration de la connaissance qu'ils mettent en action via l'observation incessante du dehors. L'un des objectifs du roman moderne est ainsi d'offrir une interprétation du monde qui ne soit plus qu'une simple fiction réaliste, mais plutôt une littérature nouvelle qui dicte, interpelle et fait part de faits vécus par l'auteur. Si l'un des risques du roman classique était de ne pas pouvoir s'y retrouver, l'importance de la philosophie, à l'intérieur de la nouvelle forme romanesque, est de permettre aux lecteurs de s'accomplir à travers la lecture.

Les Anciens voyaient dans le souci de soi une *praxis* qui permettait, par l'exercice de la spiritualité, d'élever l'âme et de permettre au sujet de vivre une vie vertueuse, tournée vers l'amélioration et la conversion de soi à soi. La modernité, marquée par le cogito cartésien, accorde moins d'importance à cette pratique constitutive du sujet, ce qui a mis à mal la poétique du sujet en court-circuitant ce que la connaissance pragmatique pouvait avoir de fondateur pour

Teste et Palomar. Ces derniers qui ont cherché à définir non pas ce qui peut être révélé au sujet énonciateur comme vrai ou comme faux, mais bien ce qui rend possible, pour l'esprit, l'articulation d'une vérité. Il s'agit ainsi de déterminer les modalités normatives qui permettent à une subjectivité de posséder une connaissance sur un objet. Si Palomar possède la capacité intellectuelle de se pencher sur les petits détails de la vie avec une lucidité presque déconcertante, c'est parce qu'il saisit le monde par son esprit, le seul à pouvoir admettre et comprendre les mécanismes de « la plasticité humaine ».³⁷⁸ L'existence de Palomar réside donc en cette tentative de comprendre l'appareil de l'esprit à partir de l'expérience humaine qui « [tend] la connaissance des choses à l'univers entier ».³⁷⁹ La vie apparaît conséquemment comme un tableau, grâce auquel le langage devient visible.

En vertu de quoi, si voir engage la faculté visuelle, il implique d'autant plus la possibilité d'atteindre l'objet regardé par l'esprit en l'analysant sous toutes ses formes et en trouvant des allégories pour lui permettre d'en saisir l'essence et d'en démystifier la mécanique. Tout devient l'objet d'une fascination intérieure au profit d'une raison se situant au dessus de la mêlée. Rien n'est ainsi laissé au hasard dans l'écriture de Calvino, car tout le récit s'enchaîne à la manière d'une goutte d'eau jetée dans l'océan. Et même l'utilisation abondante de l'ironie, qu'il scénarise dans *Palomar*, a pour effet d'intensifier la subjectivité du caractère changeant des choses qu'il ne cesse d'interroger. Cette absence d'origine empêche le lecteur de restituer les expériences de Palomar dans le temps, selon une « perspective diachronique »³⁸⁰ qui consiste en l'étude de l'histoire des mots et leur rapport à l'environnement immanent et morcelé. Les expériences vécues par Teste et Palomar ont ceci de semblable : elles sont construites autour d'une éthique qui est celle d'un « pragmatisme bâti sur la conscience du vide ».³⁸¹ Les expériences s'individualisent et se différencient de la voix narrative à partir des données de l'objet qui les a déclenchées. L'écriture de Calvino a donc ceci de particulier : elle n'est dirigée vers aucune finalité idéologique, mais davantage vers la primauté du geste et de l'observation, qui alimente le mysticisme de la réflexion. Pour ce faire, Calvino sélectionne et classe rigoureusement les résultats de son observation en tenant compte à la fois des phénomènes qui se présentent à son

³⁷⁸ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, *op.cit.*, p. 20.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁰ Raymond Queneau, *Italo Calvino, Les années parisiennes* (1964-1980). <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article3103>.

³⁸¹ *Ibid.* Italo Calvino, *Les années parisiennes* (1964-1980). <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article3103>.

esprit et à leurs structures cognitives, qui rendent possibles l'acte d'apprendre. Valéry cherche, pour sa part, des possibilités permettant au sujet de faire l'élaboration d'une identité conçue comme contingente et toujours incertaine, pouvant se constituer au fil de l'expérimentation des phénomènes sensibles. Le sujet serait ainsi, suivant la pensée des deux auteurs, une matière façonnable au sens où il est question de subjectivité et de substances singulières, qui se constituent par un certain nombre de pratiques données à soi comme le soutient davantage une approche cartésienne. La connaissance que le sujet peut avoir de lui-même n'est, de cette manière, ce qui met de côté le souci de soi mais davantage ce qui permet la distinction entre le monde des possibilités infinies que sous-tend l'expérience empirique et le caractère ontologique et métaphysique du sujet pensant.

Le devenir de Teste, comme celui de Palomar, n'est rien d'autre que la manifestation littéraire d'un désir d'agencements rendu possible par « la rapidité du style et de la pensée [qui signifient] au premier chef l'agilité, la mobilité, la désinvolture ; autant de qualités qui vont de pair avec une écriture prête à vagabonder, à sauter d'un sujet à l'autre, à perdre cent fois le fil et à le retrouver après cent virevoltes ».³⁸² L'écriture de Valéry et Calvino n'est donc pas sans recherche, car la profondeur et la pertinence de leur poésie viennent confirmer l'attention qu'ils portent au regard et à l'exactitude qu'ils mettent au centre de leurs récits. Une telle phénoménologie nous semble toutefois ne jamais dépasser le constat de la compacité des objets, de la dissemblance de leurs multiples facettes et de la pluralité des points d'observation possibles, que Calvino rend explicite dans *Leçons américaines* par les exposés sur la visibilité et la multiplicité. « Le poète du vague ne peut être qu'un poète de la précision, dont l'œil, l'oreille, la main sont toujours prêts à saisir avec justesse la sensation la plus ténue ».³⁸³ Car même dans les rares cas où il découvre, comme par fascination, quelques éclats de vérité, celle-ci demeure éphémère et fuyante, car toujours incertaine. La visibilité dont parle Calvino dans *Les Leçons américaines* a donc ceci de particulier : elle constitue une pragmatique des agencements, dans un monde en mouvement difficilement saisissable où : « Toute interprétation appauvri[ssant] et étouff[ant] le mythe. [Il] faut les laisser se déposer dans la mémoire, méditer sur chacun de leurs

³⁸² Italo Calvino, *Leçons américaines*, op.cit., p. 82.

³⁸³ *Ibid.*, p. 104.

détails, raisonner sur leur sens en ne sortant de leur langage imagé ». ³⁸⁴

L'aspect contemplatif et interrogatif de l'écriture fait ainsi glisser les différents devenirs du monde, rendus possibles par le rapport qu'ils entretiennent avec les autres éléments du monde. L'état contemplatif de Palomar permet une réflexion profonde et condensée sur le sens de la vie, infirmée par la forme concise et imagée du récit. Ces qualités permettent à Calvino d'aboutir, par le biais de la littérature, dans un monde sans fin dans lequel le lecteur peut errer et réfléchir tout en se perdant dans la beauté et dans l'émerveillement des petites parcelles de l'univers. Les moindres signes renvoient sans cesse ailleurs, et l'écrivain, en se penchant sur eux, ne peut qu'offrir une explication parcellaire d'une vérité qui demeure à tout égard, équivoque. Un même sujet peut, dès lors, posséder plusieurs facettes selon les rapports de forces et de pouvoir dans lesquels il se trouve impliqué. La littérature participe à l'élaboration d'une connaissance en ce sens qu'elle englobe l'immédiateté de la vie, la manipule et la transforme par l'acte d'écriture. Sur ce, Marcel Proust, cité par le philosophe français Jacques Bouveresse, affirme que :

La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. La relation privilégiée que la littérature entretient avec la connaissance (vraie vie) tient donc au fait que celle-ci est elle-même, de façon au moins potentielle, intrinsèquement littéraire. ³⁸⁵

Par ce retour au texte proustien, Jacques Bouveresse démontre en quoi la littérature participe de manière effective, et à partir de moyens qui lui sont intrinsèques, à l'entreprise générale de la connaissance (interne et externe au sujet). Celle-ci n'est toutefois pas transmise par la littérature, mais bien utilisée par celle-ci dans la création littéraire. Dans la mesure où la création littéraire transmet une expérience vécue, écrit à ce propos Régine Detambel, « elle transmet aussi une connaissance car il n'y a pas un monde rationnel et en dehors de lui un monde irrationnel, mais un seul et unique monde qui contient les deux choses ». ³⁸⁶

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁸⁵ Marcel Proust in Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain : Sur la littérature, la vérité & la vie*, p. 17.

³⁸⁶ Régine Detambel. <http://atheles.org/agone/bancdessaais/laconnaissancedelecrivain/index.html>.

Monsieur Teste, tout comme *Palomar*, fait montre, comme nous venons de le souligner d'une organisation assez singulière et est marquée par la vivacité et la mobilité de l'intelligence qui caractérise l'écriture du roman moderne. Tout se situe, en effet, à l'extérieur de toute évidence, ce qui a pour effet de produire un sens qui demeure sans cesse ouvert. La lecture de *Palomar* n'invite pas le lecteur à chercher dans les choses une signification précise, mais bien à essayer de comprendre le rapport entre celles-ci et lui-même. Un sens véritable peut ainsi naître des images textuelles qui développent leurs potentialités implicites. Le récit qu'elles portent oriente, selon Calvino, « le récit dans la direction que l'expression verbale suit avec le plus de bonheur ; l'imagination visuelle n'a plus qu'à emboîter le pas ».³⁸⁷ Dans les *Leçons américaines*, Calvino dessine une fuite qui débute par une méditation (bilan de tout un parcours intellectuel) et se solde par un renoncement définitif, c'est-à-dire par la mort et à la possibilité d'un savoir purement objectif alors que « la connaissance du prochain a ceci de particulier : elle passe nécessairement par la connaissance de soi-même ».³⁸⁸ Les réflexions de Calvino, qui accompagnent et couronnent le récit, entraînent indubitablement Palomar dans les espaces d'une intériorité dépouillée, où il poursuit sa recherche par delà les cloisons de son ego jusqu'aux sources du silence, d'où peut enfin jaillir le langage.

Au terme de quoi Valéry et Calvino réussissent à tracer l'histoire d'un regard que l'on porte d'abord sur le monde extérieur et qui s'infléchit progressivement vers les espaces les plus secrets de l'âme. Il semble ainsi possible d'affirmer que Palomar est un autoportrait de son auteur, qui voit dans la nature un anthropomorphisme en inadéquation, comme une espèce d'idéal intellectuel inaccessible. Il en résulte que les aventures intellectuelles de Palomar sont vouées à l'échec et sa destinée à une mort imminente, c'est-à-dire à une sorte d'agonie de l'esprit. Et c'est vers cela que le roman moderne poursuit sa lutte, c'est-à-dire contre la fin des récits *Monsieur Teste* et *Palomar*, qui viendrait faire cesser l'activité cognitive, car « l'univers est un miroir où nous pouvons contempler ce que nous avons appris à connaître en nous, rien de plus ».³⁸⁹

³⁸⁷ Italo Calvino, *Leçons américaines*, op.cit., p. 149.

³⁸⁸ Italo Calvino, *Palomar*, trad. de l'italien, op.cit., p. 116.

³⁸⁹ *Ibid.*, p.116.

L'herméneutique du sujet semble ainsi issue de ce qui, chez Valéry et chez Calvino, structure les actions du sujet, dans la mesure où elles lui permettent de mieux agir, mais avant tout de mieux se connaître. Ce double registre du réel et de l'esprit enfreint, selon nous, les barrières de la simple représentation pour atteindre les assises de la conscience, c'est-à-dire pour dégager la complexité de l'esprit. Ce qui permettrait au sujet de retourner le miroir afin de mieux se voir et d'envisager une mort de la conscience qui viendrait assouvir sa propre existence. On peut, en outre, noter, chez Valéry, une tentative similaire à celle de Calvino qui consiste à se séparer de la tradition littéraire et poétique qui le vit naître. Tradition qui, à partir de Descartes, a posé la connaissance comme fondement du sujet, ce dernier existant par la vérité qu'il possède en lui-même, c'est-à-dire celle que Dieu aura déposé en lui. La connaissance serait ainsi une finalité et non pas ce par quoi le sujet est rendu possible. Il semble que l'esprit et le corps, à la manière de la philosophie et la littérature, ne puissent être dissociés.

L'intérêt d'une analyse de la poétique fragmentaire (dans le cadre de cette étude), se situe précisément entre les parties, dans cet *entre-deux*, ce pli où s'opère une réelle dynamique entre l'écriture et le lecteur. Finalement, le cliché de l'artiste créateur est corrigé par l'antithèse alors que selon Valéry, l'œuvre modifie l'auteur. La réflexion du poète sur la notion d'œuvre peut ainsi se traduire selon l'auteur comme suit : « Toute œuvre est l'œuvre de bien d'autres choses qu'un "auteur" ». ³⁹⁰ À chacun des mouvements qui la tirent de lui, il subit une altération. Achevé, elle réagit encore une fois sur lui. Il se fait, par exemple, celui qui a été capable de l'engendrer. Il se reconstruit en quelque sorte un formateur de l'ensemble réalisé, qui est un mythe ». ³⁹¹ Le bouleversement formel qu'impose le fragment donne le sceau à une modernité qui la situe, par opposition aux autres œuvres, dans l'ordre diachronique de l'art. Ce n'est donc plus l'individu rationnel qui affirme son existence par sa simple pensée, mais plutôt le sujet qui, se souciant de soi (en posant le regard sur lui-même), s'affirme progressivement en tant que subjectivité. Puisque c'est à partir de son propre corps que le sujet doit d'abord établir une relation de connaissance : un rapport qui lui permettra d'entrer dans un partage de force avec autrui, et de là, atteindre à un certain savoir. Ce savoir apparaît comme une fin en soi, comme ce qui est rendu possible suivant

³⁹⁰ Paul Valéry, *Œ. II, Tel Quel I, Rhumbs*, p. 629.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 673.

un cheminement que devra, dans un premier temps, emprunter le sujet. Suivant quoi, « il faut aller vers le soi comme on va vers un mouvement de l'être tout entier, mouvement de l'être tout entier qui doit se porter vers le soi comme seul objectif ». ³⁹²

La phénoménologie semble ainsi se retourner vers une herméneutique du sujet. Ce dernier, pour se constituer comme tel, doit d'abord partir d'une intériorité qui tendrait vers l'extérieur car « tourner le regard vers soi, ça veut dire d'abord : le détourner des autres. Cela veut dire ensuite : le détourner des choses du monde ». ³⁹³ La liberté de Teste et de Palomar apparaît subséquemment comme une pratique, celle que l'être rend possible par lui-même, au-delà de toute institution et structure établies. Car leur liberté ne semble jamais être assurée par les institutions et les lois, alors que l'écriture fragmentaire est valable dans la mesure où elle leur permet de mieux saisir la complexité du monde mais avant tout, d'un jour, se connaître.

³⁹² Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet, Cours au Collège de France 1981-1982*, Paris, Gallimard/Seuil, Hautes Études, 2001, p. 205.

³⁹³ *Ibid.*, p. 210.

Bibliographie

I. Corpus à l'étude

CALVINO, Italo, *Palomar*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, *Points*, 1983.

CALVINO, Italo, *Palomar*, Milano, Arnoldo Mondadori S.p.A, *Oscar*, 1994.

VALÉRY, Paul, *Monsieur Teste*, Paris, Gallimard, *L'imaginaire*, 1946.

VALÉRY, Paul, *Œuvres complètes I, II*, Paris, Gallimard, *Bibliothèque de La Pléiade*, N.R.F., 1957-1960.

II. Textes critiques sur le fragment et l'écriture fragmentaire

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, *Tel Quel*, 1977.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Édition du Seuil, *Points essais*, [1984], 2002.

CANTY, Daniel, « Les paradoxes de la tortue : dans les récits de la pensée », in *Horizons philosophiques*, vol. 5, n° 1, 1994, pp. 47-55.
<http://www.erudit.org/revue/hphi/1994/v5/n1/800964ar.pdf>.

CHOL, Isabelle, *Poétique de la discontinuité de 1879 à nos jours*, France, Presses Universitaires Blaise Pascal, *Collection Littératures*, 2004.

GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Éditions Klincksieck, *Collection d'Esthétique*, 1995.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire : Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, *Poétique*, 1978.

LE BLANC, Charles, Laurent Margantin, Olivier Scheger, *La forme poétique du monde. Anthologie du romantisme allemand*, Paris, José Corti, *Domaine romantique*, 2003.

MAJOR, Jean-Louis, « Roland Barthes fragmentaire », in *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, (46) 1990, p. 150-153. <http://www.erudit.org/revue/VI/1990/v16/n1/200882ar.pdf>.

MICHAUD, Ginette, *Le fragment dans les textes de Roland Barthes, Théorie et pratique de la lecture*, Thèse présentée de doctorat, Faculté des arts et des sciences, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1983.

SCHLEGEL, Friedrich, *Fragments*, trad. de l'allemand par Charles Le Blanc, Paris, Éditions José Corti, *Rien de commun*, 1996.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'écriture fragmentaire: Définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, *Écriture*, 1997.

III. Textes critiques sur Italo Calvino

BOLONGARO, Eugenio, *Italo Calvino and the Compass of Literature*, Canada, University of Toronto Press Incorporated, 2003.

CALVINO, Italo, *Leçons américaines, Aide mémoire pour le millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, Paris, Éditions du Seuil, *Points*, [1988], 2001.

CAPELLO, Sergio, soutenance de thèse de doctorat, Université Paris Paris-Sorbonne IV, *Italo Calvino, les années parisiennes (1964-1980). Aperçus d'un itinéraire sous le signe de Raymond Queneau*, 2005. <http://www.paris-sorbonne.fr/fr/spip.php?article3103>

JOUET, Jacques, « L'homme de Calvino », paru dans la revue *Europe* n° 815, mars 1997 et disponible sur le site officiel de l'Oulipo. <http://www.ouliipo.net>

LE TELLIER, Hervé, *Esthétique de L'Oulipo*, Bordeaux, Éditions Le Castor Astral, 2006.

RICCI, Franco, *Painting with Words, Writing with Pictures. Word and Image in the Work of Italo Calvino*, University of Toronto Press, Toronto Buffalo, London, 2001.

IV. Textes critiques sur Paul Valéry

ADORNO, Theodor, *Notes sur la littérature*, « Les écarts de Valéry », trad. française S. Müller, Flammarion, 1984, pp. 101-139.

ABOU, Claude, *Imagerie scientifique et esthétique littéraire chez Paul Valéry*. Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts, (M.A.) Département d'études françaises, Université de Montréal, 1990.

GALAY, Jean-Louis, « Problèmes de l'œuvre fragmentale : Valéry », in *Poétique*, n° 31, Éditions du Seuil, 1977, pp. 336-367.

- JARRETY, Michel, « Monsieur Teste », in *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2008, pp. 199-219.
- JARRETY, Michel, *Valéry devant la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, *Écriture*, 1991.
- LALOU, René, Wladimir Weidlé, *Paul Valéry, Textes suivis de débats*, Paris, Éditions Cahiers de la Quinzaine, 1930.
- LAZARIDÈS, Alexandre, *Valéry. Pour une poétique du dialogue*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- LIVET, Pierre, « La fascination pour Monsieur Teste », in *La Pensée, La trace, Valéry - Varia*, Paris, L'Harmattan, Université de Provence, 2001, pp. 71-82.
- MAGRELLO, Valerio, *Se voir/Se voir, Modèles et circuits des visibles dans l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2002.
- MONTAYON-BOCKEMÜHL, Hella, « Rilke et Valéry. Concordance et divergence », *Bulletin des études valéryennes*, vol. 24, n° 74, 1997, pp. 21-59.
- OSTER, Daniel, *Monsieur Valéry*, essai, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- PARENT, Monique, « Paul Valéry et l'architecture : les paradoxes d'Eupalinos », in *Architectes et Architecture dans la littérature française*, Travaux de Littérature publiés par l'Adirel, Paris, Klincksieck, 1999.
- REY, Alain, « Monsieur Teste de haut en bas », in *Poétique*, Paris, n° 9, Paris, Éditions du Seuil, 1972, pp. 80-88.
- SIGNORILE, Patricia, *Paul Valéry : Philosophie de l'art*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, Collection « Essais d'art et de philosophie », 1993.
- SUGDEN OTERO, Leticia, Thèse de doctorat, *Paul Valéry et Jorge Luis Borges deux écrivains à la recherche de leur identité une lecture borgésienne de Monsieur Teste*, Université Paris Sorbonne-Paris IV, 2009.

V. Études sur les enjeux de la littérature moderne

- BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.
- BLANCHOT, Maurice, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, N.R.F. 1980.
- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Paris, Éditions Agone, *Banc d'essais*, 2008.

CHASSAY, Jean-François, *Imaginaire littéraire et imaginaire scientifique : La vie mode d'emploi de Georges Perec*. Thèse présentée à la Faculté d'études supérieures, Département d'études françaises, Université de Montréal, 1990.

COCHRAN, Terry, *Plaidoyer pour une littérature comparée*, Montréal, Éditions Nota bene, *Nouveaux Essais Spiral*, 2008.

ELBAZ, Robert, *The changing nature of the self, A critical study of the autobiographic discourses*, Croom Helm, London & Sydney, Great Britain, 1988.

FRIEDRICH, Hugo, *Structures de la poésie moderne*, trad. de l'allemand par Michel-François Demet, Paris, Éditions Librairie Générale Française, Collection *Le livre de poche références*, 1999.

GOODMAN, Nelson, *L'art en théorie et en action*, Paris, Gallimard, *folio essais*, [1984], 1996.

KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, *folio*, 1986.

REISS, Timothy J., *The Discourse of Modernism*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, *Critique*, 1961.

SARRAUTE, Nathalie, *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, *Paradoxe*, 1959.

THEODOR, W. Adorno, trad. de l'allemand par Sibylle Muller, « Les écarts de Valéry » in *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, pp.101-139.

VI. Études philosophiques

DELEUZE, Gilles, *Pourparlers*, Éditions de Minuit, Paris 1990.

DESCARTES, René, *Discours de la méthode. Suivi de La Dioptrique*, Paris, Gallimard, *Folio essais* [1991], 1997.

DERRIDA, Jacques, *Sur parole, Instantanés philosophiques*, Paris, Éditions l'aube, *Poche essai*, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, *Tel, Bibliothèque des Idées*, [1964], 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La prose du monde*, Paris, Gallimard, *Tel*, [1969], 2008.