

VALÉRY, DISCIPLE DE MALLARMÉ

Wataru SATO

Il est de fait que Valéry considérait Mallarmé comme son maître. Cependant leurs œuvres présentent tant de divergences qu'on n'ose pas ramener leur relation à une simple *influence*. En effet, vers la fin de sa vie, Valéry écrit :

Le phénomène Mallarmé a exercé sur ce qui devint mon existence, une action extraordinaire, des plus complexes, et qui ne se réduit pas du tout à quelque modification intellectuelle (*Œ I*, 1775)¹.

Il est à signaler qu'il ne s'agit là ni de la personne de Mallarmé ni de son influence personnelle sur le jeune Valéry. Mais qu'est-ce que ce «phénomène»? et cette «action extraordinaire»? Valéry ne nous donne pas de réponse. Notre étude a donc pour but de répondre à ces questions.

I

Il nous semble qu'une identification idéalisante ou narcissique déclencha la relation de Valéry avec Mallarmé. Déclenchement, bien entendu, déjà annoncé par sa lecture d'*A Rebours* en 1889 et sa rencontre avec Pierre Louis en 1890. Sa deuxième lettre à Mallarmé laisse bien voir ce qui éveilla son identification :

cher Maître,

Pour une seconde fois, je viens solliciter de vous un *conseil*, et connaître si quelques rêveries esthétiques accumulées cet hiver en province lointaine n'étaient pas aventureuses et illusives. [...]

L'après-midi du faune est seule en France à réaliser cet *idéal esthétique*, et la perfection inouïe qu'elle exige,

démontre la disparition future des faux poètes exaspérés, et que leur médiocrité anéantit en quelque sorte mécaniquement.

Et voilà close cette *confession* que vous devez trouver ingénue et puérile, hélas! mais qu'il me fallait faire pour justifier à mes propres yeux.

Je pense ceci, j'ai écrit cela, où est la vérité?... De nos jours, l'antique *foi* s'est dispersée entre des savants et des artistes.

L'on croit à son art comme à *un éternel crucifié*, l'on exalte, on le renie, et, dans les heures pâles et sanglantes, l'on cherche une bonne parole, un geste lumineux vers le future, et c'est ce que j'ai osé venir vous demander, cher Maître.

Là-haut, c'est la paix *mystique* des plaines, le calme immense; des nuages s'élargissant sur le ciel triangulaire entre les montagnes et leur fuite glisse sur des lacs oubliés (soulignés par nous; *Œ* I, 1760-1761).

La lettre nous permet d'avancer que c'est un trait religieux ou mystique qui causa l'identification de Valéry avec Mallarmé². En d'autres termes, en tenant son maître pour un idéal mystique, le disciple le mit à la place de l'idéal du moi³. D'où vient la comparaison du symbolisme à une religion:

Jamais les puissances de l'art, la beauté, la force de la forme, la vertu de la poésie, n'ont été si près de devenir dans un certain nombre d'esprits la substance d'une vie intérieure qu'on peut bien appeler "mystique", puisqu'il arrivait qu'elle se suffît à elle-même, et qu'elle satisfît et soutînt le cœur de plus d'un, *à l'égal d'une croyance définie*. Il est certain que cette sorte de foi a donné à quelques-uns et l'aliment constant de leur pensée, et la règle de leur conduite, et la constance de résister à la tentation [...] nous avons eu, à cette époque, la sensation qu'une manière de religion eût pu naître, dont l'émotion poétique eût été l'essence (*Œ* I, 694).

On eût dit que Mallarmé figurait comme un prêtre dans ce lieu sacré. En effet, «le Saint Mallarmé» (C, II, 880) présidait au «temple symboliste» (Æ I, 704). Cela veut dire que Valéry lui supposait un savoir mystique concernant la poésie, si bien que Mallarmé était «le sujet supposé savoir»⁴ pour le jeune poète. On peut donc en inférer que Valéry se trouvait dans un transfert sur Mallarmé. Transfert où le disciple considère son maître comme détenteur de l'*αγαλμα*⁵:

Du fait qu'il y a transfert, ça suffit pour que nous soyons impliqués dans cette position d'être celui qui contient l'*agalma*, l'objet fondamental dont il s'agit dans l'analyse du sujet, comme lié, conditionné par ce rapport de vacillation du sujet que nous caractérisons... comme instaurant le lieu où le sujet peut se fixer comme désir⁶.

Afin de lui réclamer cet objet du désir (*αγαλμα*), Valéry tenta de se constituer le disciple de Mallarmé, à savoir son *érasstès* (amant). Le voilà donc pris par l'amour de transfert, comme au début de la psychanalyse.

II

Quelle était alors la réaction du maître à la demande du disciple? Voici la réponse de Mallarmé:

Le don de subtile analogie avec la musique adéquate, vous possédez cela, certainement, qui est tout. Je l'avais dit à notre ami, M. Louÿs; et le redis devant vos deux brefs et riches poèmes. Quant à des conseils, seule en donne la solitude et je vous l'envie, en me rappelant des heures de province et de jeunesse par là-bas de votre côté, que je ne retrouverai plus⁷.

Le maître renvoya donc au disciple lui-même sa demande de conseils, tel Socrate répondant à la *confession* publique d'Alcibiade:

Tu n'as pas l'air d'avoir bu, Alcibiade, dit-il. Autrement tu n'aurais jamais fait de détours aussi subtils pour essayer de cacher l'objet de tout ton discours: tu en parles comme

d'une chose accessoire, en lui faisant une place à la fin, comme si tu n'avais pas dit tout cela pour nous brouiller, Agathon et moi, parce que tu crois que moi je dois t'aimer, et n'aimer aucun autre, et qu'Agathon doit être aimé de toi et n'être aimé d'aucun autre⁸.

Passage crucial, du point de vue psychanalytique, que Lacan commente comme suit:

[Alcibiade désire] cet objet unique, ce quelque chose qu'il a vu dans Socrate, et dont Socrate le détourne, parce que Socrate sait qu'il ne l'a pas.

Mais Alcibiade, lui, désire toujours la même chose. Ce qu'il cherche dans Agathon, n'en doutez pas, c'est ce point suprême où le sujet s'abolit dans le fantasme, ses *agalmata*⁹.

Ne voit-on pas là que, visé comme *érôménos* (objet aimé), Mallarmé réagit comme s'il avait tenté l'analyse du transfert, voire la liquidation du transfert? Tentative qui aurait été conforme au principe psychanalytique avec le repérage de l'objet du désir chez Valéry... Il n'en reste pas moins que l'attitude du maître allait entraîner des conséquences graves, d'autant plus qu'il se comporterait toujours de la même façon vis-à-vis de son disciple:

Mallarmé a tenu, sans doute, une grande place dans ma vie intérieure, mais une place singulière: il m'a été beaucoup plus un problème qu'une révélation. Il était, lui qui ne s'expliquait jamais, et qui répugnait à tout enseignement, un excitant incomparable (*Œ* I, 1776).

D'où il suit, nous semble-t-il, que Valéry, devenu à son tour *érôménos* se met en quête de son *αγαλμα* en lui-même. Quête qui durera secrètement des années, en donnant le jour à des recherches nommées «Pré-cahier» etc. et aussi à un événement baptisé plus tard «la Nuit de Gênes».

Laissons de côté l'historicité de cet événement célèbre, mais notons un fait très important: Valéry ne produira presque pas de textes poétiques durant les années 1892-1893. On ne peut douter que, pendant cette période, un changement fondamental

s'opéra en lui. Il nous paraît que plus il devenait intime avec son maître, moins il s'attachait à son idéal religieux. Ce que montre bien sa troisième lettre à Mallarmé, où Valéry l'appelle toujours «Maître» sans toutefois faire aucune allusion à la religion (*Œ* I, 1762-1763). Mallarmé n'incarne plus son idéal religieux mais devient son «paternel ami» (*Œ* I, 704). Aussi peut-on avancer que Valéry met en cause son identification. Cette mise en question entraîne d'abord, chez le disciple, le déplacement du maître: ce dernier quitte la place de l'idéal du moi. La place, ainsi laissée vide, demande ensuite un nouvel idéal, un autre signifiant. Il ressort de là que «la Nuit de Gênes» n'est rien d'autre que l'abandon de l'idéal mystique et la quête d'un autre idéal.

III

Ainsi commence la deuxième phase de la relation de Valéry avec Mallarmé. Il s'agit d'une période que celui-là nommera «Mon époque "militaire"»:

96 Militaires — Londres — Balzac

Teste — ? faire un homme — Moltke

Transformations — (*C*, III, 466)

Mon Epoque "militaire" — 1895

Tête bonaparte

Lectures — le genre de raisonnement politico-stratégique me plaisait.

J'écrivais *la Conq[uête]. méthodique*

Je crois que j'aurais réussi une certaine politique. Mais toute en préparations. J'ai horreur de la compétition. Se battre pour saisir le pouvoir m'est inconcevable —

— L'ennui me gagne (*C*, XXVIII, 332).

Epoque repérée à la fois par les recherches plus ou moins théoriques de Valéry se poursuivant dans ses premiers cahiers et par certaines de ses œuvres importantes. Il écrivait parallèlement ses cahiers («Journal de Bord» et «Livre de Loch») et ses

premiers chefs-d'œuvre (*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* et *La Soirée avec Monsieur Teste*). On peut croire que de ces cahiers découlent ces deux textes fameux marquant un tournant de sa carrière. Mais qu'est-ce qui le poussa à créer Léonard et Teste? Si ces deux personnages incarnent les idéaux valéryens de l'époque, force est de reconnaître qu'il parvint enfin à remplacer ses anciens idéaux mystiques par de nouveaux idéaux très différents. Comment y parvint-il? C'est son transfert primaire qui produisit les idéaux religieux. Aussi peut-on supposer que Valéry essayait d'analyser lui-même son transfert. Peut-être que c'était une tentative lente et solitaire dont les premiers cahiers portent les traces. C'est donc par son travail théorique qu'il réussit une telle analyse:

Le travail théorique (telle une sublimation, peut-être) permet de résoudre quelque chose du transfert — tout spécialement le travail d'écriture, mais une écriture fondée sur sa propre analyse ou sur son propre délire associatif [...] l'on a chance d'écrire en fonction de ses propres fantasmes, de ses propres désirs, et non pour répondre à ceux d'un autre ou pour y contre-répondre, pour se préserver et se défendre de ce que les fantasmes de l'autre m'imposent et que je veux neutraliser, soit en y entrant et en m'y conformant, soit en construisant un système de défense contre eux¹⁰.

Travail, à ce qui nous semble, inséparable de sa quête de l'*αγαλμα* qui s'orientait cette fois vers le sujet lui-même. Qu'est-ce que cet objet du désir qu'il cherchait à obtenir?

Pour essayer de répondre à cette question, faisons appel à un récit de rêve, à savoir à «le Regard de Napoléon» (rêve sans doute fait en 1896¹¹), étant donné que l'analyse du transfert-suggestion se réalise «dans le “matériel” des récits des rêves, des lapsus, de certaines métaphores dites mortes»¹². Voici donc la deuxième version du récit notée dans un cahier de 1911:

Le rêve si curieux du Regard de Napoléon. Je voyais sur un quai rose et gris, un tas de houille noire,

brillante, attirante. Je sentais le poids d'un magnétique regard émaner de ce charbon et je disais, pensais, savais: C'est le regard de Napoléon. Mais non comme une métaphore; comme une étrange réalité. Comme le voyant.

Et maintenant, pénétrons.

J'avais vu avec grand intérêt une lithographie de Redon (ou un fusain?) — crâne peu éclairé suspendu dans un ciel de charbon, un œil immobile, etc. A Rouen, vu aussi, longtemps regardé les tas de houille sur le quai.

Dans mon rêve l'image de Napoléon n'était pas. C'est pourquoi j'ai pensé: le regard de N. Dans la veille j'aurais eu, peu ou prou, les 2 images — je n'aurais pas pu confondre, composer les 2 données. C'est elle qui a fait l'étrange, le caractère rêve de ce rêve (C, IV, 561).

Remarquons qu'une association accompagne le récit de rêve. Comme si Valéry avait connu la méthode psychanalytique... Et ce commentaire qui succède au récit dit: «Dans mon rêve l'image de Napoléon n'était pas. C'est pourquoi j'ai pensé: le regard de N.». Cela revient à dire que le rêve révèle d'abord un manque — un trou — que vient ensuite voiler le regard d'un «fort armé» (E I, 549). On voit également que le récit de rêve rapproche cette lacune de l'«œil» suggéré, de manière quasi homonymique, par le signifiant «houille». N'est-ce donc pas ce regard qui, en couvrant le manque, fonctionne chez Valéry comme «arme»¹³, à savoir comme *αγαλμα*?:

le regard, en tant qu'objet *a*, peut venir à symboliser le manque central exprimé dans le phénomène de la castration [...] il laisse le sujet dans l'ignorance de ce qu'il y a au-delà de l'apparence¹⁴.

Effectivement, à son «époque "militaire"», la pulsion scopique se situe au centre de sa production textuelle. D'une part, les pensées physiques, basées sur le regard, soutiennent ses recherches théoriques dans les cahiers: «L'œil est tellement principal que toutes les hypothèses physiques sont des images visuelles» (C, 1894-1914, I, 390). D'autre part, ses œuvres littéraires laissent

voir se construire un fantasme axé autour du regard. N'en est-il pas ainsi pour la phrase célèbre de Teste: «Je suis étant, et me voyant; me voyant me voir, et ainsi de suite...» (*Œ* II, 25)? Phrase que Teste commence comme si sa «vue intérieure» (*ibid.*) s'ouvrait par une «rêverie» (*ibid.*). Mais ce regard, si Teste le lance aux autres, devient très dangereux:

Monsieur Teste évidemment passionné de sa vengeance, et ayant rencontré l'homme qu'il haïssait, se mit en lui parlant distraitement à le regarder longuement, comme par une observation captivante et involontaire. On eût dit qu'il ne pouvait détacher ses yeux du visage de son interlocuteur [...] son regard remonte au visage de sa victime, un regard ému, aigu qui suscite avec la sûreté d'un outil la curiosité la plus stupide et la plus docile dans le front de l'adversaire (*C, 1894-1914, II, 311*).

La fonction agressive d'un tel regard ne rappelle-t-elle pas le mauvais œil que cause le désir basé sur la castration¹⁵? Quant à Léonard, héros né d'une «rêverie de son pouvoir» (*Œ* I, 1175), sa méthode peut sans doute se rapporter à son «Regard "angélique"» (*C, XXI, 727*), au «regard sans défaut» (*Œ* I, 206) de «l'ange-lionardo» (*C, XVI, 841*). De même, dans le domaine politico-économique, n'est-ce pas la même méthode — celle du maréchal de Moltke — qui accomplit «la Conquête allemande»?

Doués de ce «regard-arme», trois héros (Napoléon, Léonard et Teste) entrent en jeu en tant que signifiants «bien armé» dans le champ symbolique de Valéry. De fait, tous les trois semblent avoir l'air militaires. Teste, ce «démon même de la possibilité» (*Œ* II, 14), fait néanmoins figure de militaire: «Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires» (*Œ* II, 17) et «Son pas militaire se soumettait le mien...» (*Œ* II, 22). Son appartement, qui donne «l'impression du quelconque» (*Œ* II, 23), semble toutefois évoquer certaines armes: «l'**ARM**oire à glace» et «un flacon **phARM**aceutique» (*ibid.*). Il en va de même pour Léonard. D'abord, le nom de «Vinci» fait penser au verbe italien «vincere»

(«vaincre»). De plus, «il adore les batailles» (*Œ* I, 1176), «établit des engins de guerre formidables» (*Œ* I, 1178) et «Sa haine connaît toutes les armes» (*ibid.*). Tout ce qui précède nous permet d'entériner que les trois héros valéryens, créés entre 1894 et 1897, détiennent le «regard-arme», à savoir l'*αγαλμα* ou objet du désir, et qu'ils sont tous inscrits sous le signifiant du «bien armé». Dans cette mesure, on peut avancer que l'expression de «Mon époque "militaire"» signifie en fin de compte la production de toutes ces métaphores (idéaux) militaires.

Qu'en est-il de Mallarmé? Quel rôle jouait-il à cette époque-là? Revenons au rêve «le Regard de Napoléon». Si l'«arme» — le regard du «bien armé» — voile le manque, le rêve ne tourne-t-il pas autour du problème de la présence-absence d'«arme», c'est-à-dire de la castration? Il faut signaler ici que Mallarmé est bien *présent* dans le rêve. Car les deux signifiants «Redon» (ou «**RE**gard **De** Napolé**ON**») et «crâne» marqués dans l'association renvoient, ce nous semble, au maître. D'abord, le «crâne» qui paraît décapité («suspendu dans un ciel de charbon») rappelle ce passage sur Mallarmé:

J'ai adoré cet homme extraordinaire dans le temps même que j'y voyais la seule tête, — hors de prix! — à couper pour décapiter toute Rome (C, IV, 911).

De même, Odilon Redon est illustrateur d'*Un coup de dés jamais...* et il y avait un pastel du peintre chez Mallarmé¹⁶. D'où il ressort que le travail du rêve consiste à substituer «Napoléon» à «Mallarmé». Précisons tout de même qu'il s'agit là d'une substitution signifiante de «bien armé» à «mal armé». Autrement dit, étant donné que l'«arme» est *αγαλμα* (objet du désir ou symbole phallique), le signifiant «mal armé» — signifiant manquant et refoulé dans le rêve — met en jeu par là la castration, manque de signifiant «phallus» dans l'Autre (lieu des signifiants). Ce qui nous fait penser que l'analyse de son transfert primaire permet à Valéry de déplacer Mallarmé de la position de l'idéal du moi à celle de l'Autre. Aussi peut-on en déduire que le disciple parvint à passer du transfert-suggestion au «transfert

significatif»¹⁷. Voilà pourquoi, lorsque le nom de Mallarmé (siège au «lieu de la parole»¹⁸) lui revient, Valéry semble souvent se mettre à réfléchir sur le fonctionnement essentiel du langage. N'est-ce pas le cas d'«Essai sur S[téphane] M[allarmé]» où il est question de la littérature comme «extension des propriétés du langage» (C, 1894-1914, II, 279) et du souvenir éveillé à maintes reprises de sa conversation avec Mallarmé sur le quai d'Orsay en 1896? :

Une conversation sur Poe, de plus en plus étroite, un soir, change l'hôte admirable en suprême, paternel ami. Quelle soirée pour moi, centrale comme la strette d'une fugue, quand le tâtonnement du colloque qui se resserre, touche à l'indifférence pure — songe, dirait un scholastique — au principe d'individuation. Comme si, dans les mouvements étranges d'une liaison d'adversaires cessant de plus en plus de ne pas se prévoir, un seuil eût été passé, presque celui même que défend à l'interlocuteur-en-général, la parole¹⁹.

Tout ce qui avait lieu chez Valéry nous fait penser à l'initiation à la fonction de *nganga* («anti-sorcier» au Cameroun)²⁰. Din, *nganga* surnommé *Esomawuta* («celui-qui-révèle-les-réalités-cachées»), surnom qui désigne bien sa position), initie Eric de Rosny à l'anti-sorcellerie. C'est le transfert qui déclenche leur relation: «Je désire voir, comme Din voit.»²¹. les rites consistent à ouvrir les yeux (les deux *autres* yeux fermés à la naissance) du disciple sur le *ndimsi* (le monde des réalités cachées):

L'homme dispose de quatre yeux (*miso manei*). Normalement il ferme ses deux yeux visibles à l'heure de la mort, pour ouvrir les deux autres sur le royaume des ancêtres. Mais il arrive que certaines personnes (*bewusu*) naissent avec les quatre yeux ouverts²².

On voit que tout est axé sur le regard. De plus, un certain *deuil* semble faire partie de la fonction du maître. Car Din dit à son disciple: «Je prends le risque que vous me tuiez.»²³ (et Valéry voyait chez Mallarmé «la seule tête — hors de prix! — à

couper»). Le rituel se termine par l'analyse de rêves²⁴, donc par le transfert significatif (analyse du transfert), qui révèle enfin à l'initié le «mal» humain ou social («mal» invisible aux yeux normaux) : «mes yeux s'ouvrent, les hommes s'entre-tuent.»²⁵. Notons que les rites initiatiques et l'expérience de Valéry se trouvent agencés par quatre facteurs communs: le transfert, le regard en tant qu'objet du désir, le deuil et la révélation du «mal». Ne pourrait-on pas dire par là que Valéry assista en effet à une sorte d'initiation?

IV

Mais Mallarmé disparut soudain en 1898. On ne peut douter que sa mort entraîna des conséquences fort graves. Il est probable que l'événement vint redécouvrir le trou, à savoir le manque chez le disciple. D'où la nécessité du travail du deuil pour combler le vide de la perte²⁶. Il nous semble que le travail dura longtemps, tant la perte était importante. Peu de temps après la mort de Mallarmé, le signifiant «larme» qui n'est certainement pas sans rapport avec le «regard-arme» vient voiler le manque. Voici, d'abord, une lettre à Vielé-Griffin:

Quelque chose d'exceptionnellement vaste et délicat dans mon âme, une admirable larme de l'esprit — si je puis dire, une sage larme infiniment funèbre et transparente, purement née dans l'intelligence seule — tandis que les pleurs ordinaires me saisissaient à la gorge et aux yeux (C, 1894-1914, II, 291).

Le «Tombeau», ébauche intitulée «Stéphane Mallarmé mystérieusement / mélodieusement», met en jeu également la «larme»:

L'ombre de ne savoir si tu cherches encore	senti monter
	larmes de l'esprit
Mon âme de ton âme est le vivant tombeau	spiritualité
ombragé quelquefois par ton ombre pensive	in fine

(C, 1894-1914, II, 292).

La deuxième tentative de Valéry pour satisfaire le défunt fut son mariage avec Jeannie Gobillard en 1900: «M'unir à ce milieu avait été un des projets de S. Mallarmé et cela se fait»²⁷. Puis, la même année, Valéry prit en charge une bonne nommée Charlotte, fille d'un cultivateur de Samoreau que Mallarmé aimait beaucoup. Une dizaine d'années plus tard, le deuil continuait encore: «Stéphane Mallarmé mélodieusement» forme le noyau de *la Jeune Parque* publiée en 1917. Enfin, en 1927 (29 ans après la mort de Mallarmé!) Valéry fut reçu à l'Académie Française et fit un discours pour *rendre hommage* à son prédécesseur Anatole France, mais, contrairement à la tradition, il ne mentionna jamais le nom de France: ce dernier avait été «ennemi» du symbolisme, donc de Mallarmé, de sorte que son disciple *massacra littéralement* France comme pour offrir une victime à l'autel du maître défunt. Par tout ce qui précède, nous voyons bien que Valéry saisissait toutes les occasions possibles de satisfaire son maître, de rendre hommage au mort.

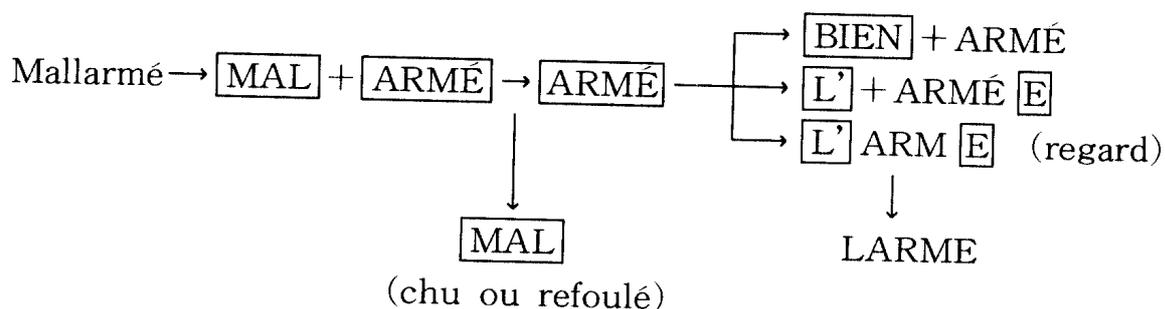
V

Néanmoins il est certain que Valéry, en tant qu'écrivain, suivait un chemin fort différent de celui de Mallarmé, ce qui n'empêche tout de même pas que le maître se perpétuait chez le disciple. Ainsi dans *L'Ange*, commencé en 1921 et publié en 1945, les deux signifiants «larme» et «mal» ponctuent le texte:

rien toutefois qui fût de l'espèce d'un mal ne paraissait à son regard sans défaut, rien par quoi s'expliquât ce visage de détresse et ces larmes qu'il lui voyait à travers les larmes(*Œ* I, 206).

Bien que séparés, ces deux signifiants ne sont pas sans rappeler le signifiant «mal armé». Ne peut-on pas considérer ce «mal» comme résurgence du manque (de phallus), c'est-à-dire de la castration? L'apparition du «mal» se rapproche sans doute du retour du refoulé. Par contre, l'autre signifiant a pour fonction de voiler le manque. Schématisons maintenant l'évolution

signifiante de «Mallarmé»:



Par ailleurs, Valéry écrivait un grand nombre de pages sur Mallarmé. Si le maître lui était «beaucoup plus un problème qu'une révélation» (*Œ* I, 1776), «énigme Mallarmé»²⁸, n'est-ce pas afin de résoudre ce «problème» et cette «énigme» que Valéry parlait si souvent de Mallarmé?

En outre, il faut remarquer que Valéry fit apparaître quelques figures de maître dans certaines de ses œuvres. Né d'une crise affective (écho lointain de la Nuit de Gênes?), *Eupalinos ou l'Architecte* montre le personnage de Socrate, figure de maître par excellence. Ajoutons qu'un vers de Mallarmé est cité dans ce dialogue: «Gloire du long désir, Idées!» (*Œ* II, 88). Socrate réapparaît dans *l'Ame et la Danse* dont le sujet obligeait Valéry à penser à Mallarmé: «Ce que Mallarmé avait prodigieusement écrit est alors devenu une condition singulière de mon travail» (*Œ* II, 1408). *L'Idée fixe ou deux hommes à la mer* commence par le monologue d'Edmond T (appelé «maître» (*Œ* II, 227) par son interlocuteur) souffrant d'un «mal». Est-ce par hasard qu'on trouve ces figures de maître dans les dialogues? N'y a-t-il pas là une réminiscence du colloque avec Mallarmé, colloque que Valéry tenait toujours pour idéal? Enfin, le personnage de Faust, châtié, semble également souffrir d'un «mal». Dans *Mon Faust* apparaît encore le Disciple. Personnage peut-être secondaire. Toujours est-il que ses paroles font penser quelquefois aux premières lettres de Valéry à Mallarmé:

J'étais plein de questions. J'espérais obtenir de vous des réponses, qui, tombées de votre bouche, devaient décider

de ma carrière et m'assurer dans mes travaux... (Œ II, 312).

Bien entendu, il ne faut pas confondre ces personnages avec Mallarmé. Mais il nous semble que, comme signifiants, ils se rapprochent tous du signifiant «mal armé».

La figure de Mallarmé était si profondément gravée dans l'esprit de Valéry que, malgré les divergences de leurs œuvres, le maître se tenait toujours à *proximité du* disciple. Ce dont témoignent tous les textes de Valéry sur Mallarmé. Par ailleurs, on peut présumer que le disciple relie sa production littéraire au signifiant «arme». Selon Valéry, la création poétique a pour but de produire le charme. Ne s'agit-il pas plutôt du ch**ARME**? En effet, le charme se compare à une arme dans ce passage sur Mallarmé:

En cette œuvre étrange, et comme absolue, résidait un pouvoir magique. Par le seul fait de son existence, elle agissait comme charme et comme glaive (Œ I, 638).

On peut en déduire que Mallarmé, son «mal», désire ce «ch**ARME**» qui manque à l'Autre. On sait également que Valéry intitule *Charmes ou Poèmes* un de ses recueils de poèmes. Comme quoi le disciple tente de répondre au désir de l'Autre, c'est-à-dire du maître. La figure de Mallarmé persiste ainsi dans l'écriture de Valéry, d'autant que le transfert significatif place le maître à la position de l'Autre, à savoir au lieu de la parole, et que, occulté par le signifiant «bien armé» détenteur de l'*αγαλμα* («regard-arme»), le signifiant «mal armé» met en jeu chez Valéry le désir de l'Autre.

NOTES

1. Abréviations

Æ I, II: Paul Valéry, *Œuvres* «Bibliothèque de la Pléiade», édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, t.I, 1957, t.II, 1960.

C, I, II...: Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, t.I à XXIX, Paris, C.N.R.S., 1957-1962.

C, 1894-1914, I, II...: Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-pietri et Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, t.I, 1987, t.II, 1988, t.III, 1990, t.IV, 1992.
2. «Pour que tous les sujets aient collectivement, au moins un instant, le même idéal, qui permet tout et n'importe quoi pendant un temps assez court, il faut, explique-t-il [Freud], que tous ces objets extérieurs soient pris en tant qu'ayant un trait commun, *einzigiger Zug*.» (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, *Le Transfert*, «Le Champ freudien», Paris, Seuil, 1991, p.457).
3. «C'est l'entrecroisement par quoi le signifiant vient fonctionner ici dans le champ du *Lust*, c'est-à-dire dans le champ de l'identification primaire narcissique, qu'est le ressort essentiel de l'incidence de l'idéal du moi. [...] Le sujet a une relation à son analyste dont le centre est au niveau de ce signifiant privilégié qui s'appelle idéal du moi, pour autant que de là, il se sentira aussi satisfaisant qu'aimé» (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse*, «Le Champ freudien», Paris, Seuil, 1973, p.231).
4. «Dès qu'il y a quelque part le sujet supposé savoir [...] il y a un transfert» (*ibid.*, p.210).
5. Il s'agit des «statues de dieux» dont parle Alcibiade dans *Le Banquet*: «Pour faire éloge de Socrate, mes amis, j'aurai recours à des images. [...] Je déclare donc qu'il est tout pareil à ces silènes qu'on voit exposés dans les ateliers des sculpteurs, et que les artistes représentent un pipeau ou une flûte à la main; si on les ouvre en deux, on voit qu'ils contiennent, à l'intérieur, des statues de dieux [*αγαλματα*].» (Platon, *Œuvres complètes*, t.IV-2^e partie, *Le Banquet*, texte établi et traduit par Paul Vicaire, Les Belles Lettres, 1989, 215b).
6. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, p.229.
7. Stéphane Mallarmé, *Propos sur la poésie*, Monaco, Rocher, 1953, p.170.

8. Platon, *op.cit.*, 222c-d.
9. Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, p.190.
10. François Roustang, *Un Destin si funeste*, Paris, Minuit, 1976, p.79.
11. La première version, notée dans un cahier de 1910, dit: «Ce rêve que j'ai fait, il y a 14 ans.» (C, IV, 425).
12. Moustapha Safouan, *Le Transfert et le désir de l'analyste*, Paris, Seuil, 1988, p.185.
13. Pour l'analyse plus détaillée du récit, voir notre article: «Le Regard de Napoléon — Un Rêve obsédant de Valéry —», in *Revue de Hiyoshi*, N° 3, Yokohama, Université Keio, 1988.
14. Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, p.73.
L'objet *a* est un symbole du manque, à savoir du phallus: «L'objet *a* est quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme organe. Ça vaut comme symbole du manque, c'est-à-dire du phallus, non pas en tant que tel, mais en tant qu'il fait manque. Il faut donc que ça soit un objet — premièrement séparable — deuxièmement, ayant quelque rapport avec le manque.» (*ibid.*, p.95).
15. «Le mauvais œil, c'est le *fascinum*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. Au moment où le sujet s'arrête suspendant son geste, il est mortifié. La fonction anti-vie, anti-mouvement, de ce point terminal, c'est le *fascinum*, et c'est précisément une des dimensions où s'exerce directement la puissance du regard. [...] c'est en tant que tout désir humain est basé sur la castration que l'œil prend sa fonction virulente, agressive, et non pas simplement leurrante comme dans la nature.» (*ibid.*, pp.107-108).
16. Voir Henri Mondor, *Vie de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1941, pp.466-467 et 643.
17. «il est concevable que partout où il se fait entendre, dans un transfert significatif qui met l'analyste à la place de l'Autre, le désir soit déjà une analyse du transfert primaire, celui qui met l'analyste à la place de l'idéal du moi.» (Safouan, *op.cit.*, p.177).
18. Êtra sujet, c'est avoir sa place dans grand A [Autre], au lieu de la parole.» (Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, p.299); «l'Autre est le lieu de cette mémoire qu'il [Freud] a découverte sous le nom d'inconscient, qu'il considère comme l'objet d'une question restée ouverte en tant qu'elle conditionne l'indestructibilité de certains desirs» (Lacan, *Écrits*, «Le Champ freudien», Paris, Seuil, 1966, p.575); «c'est d'abord pour le sujet que sa parole est un message, parce qu'elle se produit au

- lieu de l'Autre. [...] c'est de ce lieu de l'Autre (voire de son temps) qu'elle est datée.» (*ibid.*, p.634).
19. Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p.97.
 20. Voir Eric de Rosny, *Les Yeux de ma chèvre*, collection «Terre Humaine», Paris, Plon, 1981.
 21. *Ibid.*, p.347.
 22. *Ibid.*, p.313.
 23. *Ibid.*, p.334.
 24. Voir *ibid.*, pp.350-356.
 25. *Ibid.*, p.354.
 26. «le deuil consiste à authentifier la perte réelle, pièce à pièce, morceau à morceau, signe à signe, élément grand I [idéal du moi] à élément grand I, jusqu'à épuisement.» (Lacan, *Le Séminaire*, Livre VIII, p.458).
 27. *Correspondance de Paul Valéry et de Gustave Fourment (1887-1933)*, Paris, Gallimard, 1957, p.156.
 28. Cité par Judith Robinson-Valéry, «Le "drame" de l'esprit: Mallarmé et Valéry», in *Littérature moderne*, N° 2, «Paul Valéry», Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1991, p.56. Les mots se trouvent dans un manuscrit inédit de 1942 intitulé *Choses hautes et petit traité des passions de l'esprit: Méditations et questions sur Stéphane Mallarmé*.