

Sur *L'Ange* (de) Valéry

Wataru Sato

I. Introduction

*L'Ange*¹, daté de mai 1945 et donc écrit juste avant la mort de Valéry, nous montre où en étaient finalement ses recherches et même comment il récapitule, ponctue et structure sa vie ainsi que toute sa production littéraire. C'est sur ces deux points que notre analyse du texte va tenter de se focaliser.

II. Analyse de la structure

Dès le début, Valéry nous présente les principaux décor et sujet de son texte:

«Une manière d'ange était assis sur le bord d'une fontaine. Il s'y mirait, et se voyait Homme, et en larmes, et il s'étonnait à l'extrême de s'apparaître dans l'onde nue cette proie d'une tristesse infinie.»

«Une manière d'ange» se penche vers une fontaine afin d'y regarder son image spéculaire: «Homme». Cela revient à dire que l'ange, spectateur, assiste à un spectacle qui est une sorte de pantomime. Bien entendu destiné au silence absolu, l'«Homme» s'exprime néanmoins par sa figure triste et surtout par ses larmes de façon si éloquente qu'il en vient à ébranler et même à briser la «substance merveilleuse» de l'ange. De plus, ce spectacle narcissique est encore observé, compris, commenté et ainsi dédoublé par la présence d'une tierce personne invisible. Il s'agit d'un narrateur qui voit et comprend tout le spectacle sans pourtant y intervenir. Le texte forme donc un espace théâtral où se déroule le mono-dialogue du protagoniste (ange).

Ce sont les larmes de l'«Homme» qui entraînent l'ange à entamer son mono-dialogue. Soliloque qui n'est en somme rien d'autre qu'une série de questions: «Qui m'êtes-vous?», «Qui donc est celui-ci qui s'aime tant qu'il se tourmente?», «Tête charmante et triste, il y a donc autre chose que la lumière?» ... Questions qui témoignent de l'apparition, chez l'ange, d'une fissure dans «son intelligence parfaite», «l'universalité de sa connaissance limpide» et son «unité». Questions donc motrices de tout le drame de

l'Ange.

Le mono-dialogue est d'abord interrompu par le silence de l' «Homme» . Silence visuellement suggéré par le blanc qui fragmente le texte? Ensuite, le commentaire *objectif* du narrateur (passages mis en italique) vient diviser le discours du protagoniste en cinq parties. En outre, le texte est visuellement ponctué, rythmé et jalonné par sept mots en majuscule : «Homme» , «Tristesse» , «Mal» , «Mouvement» , «Raison» , «Intelligence» et «Tête» . Le texte comporte donc treize fragments. Mis à l'écart l'un de l'autre par le blanc, les fragments ont pour résultat de briser la linéarité continue et monotone du texte.

On peut encore noter qu'il ne se passe aucune communication ni aucun échange entre les trois *personnages* du spectacle : chaque discours, y compris le silence de l' «Homme» , se trouve séparé de l'autre. Manque de communication qui vient de quelque chose d'inconscient, à savoir du «Mal» . Car l'ange n'y comprend rien. On peut donc avancer que *l'Ange* met en scène le clivage entre la connaissance et la méconnaissance, ou plutôt entre le sujet de la conscience et celui de l'inconscient.

Ce n'est certainement pas par hasard que Valéry travailla, à la fin de sa vie, à deux textes théâtraux : *L'Ange* et *Mon Faust*. On sait qu'il rêvait toujours de la «Comédie Intellectuelle» :

«Je voyais en lui [Léonard] le personnage de cette Comédie Intellectuelle qui n'a pas jusqu'ici rencontré son poète, et qui serait pour mon goût bien plus précieuse encore que *La Comédie Humaine*, et même que *La Divine Comédie.*» ²

Ce qui précède nous fait penser que Valéry nous laissa sans doute *L'Ange* comme une des versions finales de sa «Comédie Intellectuelle» . Il nous reste à nous demander pourquoi donc le théâtre.

III. Analyse thématique

Le texte met en scène un personnage qui se regarde dans une fontaine, ce qui nous permet de rapprocher l'ange d'un Narcisse, personnage familier à Valéry. Certes, contrairement au Narcisse de *Charmes* («Fragments du Narcisse» ³), un être de chair qui a pour l'objet du désir son âme immortelle, l'ange n'est ici rien d'autre que «la connaissance unitive» dans la version définitive de 1945 ⁴. Mais, en dépit d'une telle divergence

(différence qu'on pourrait appeler *thématique*), les deux textes ou personnages semblent tout de même présenter une dichotomie commune, mise en jeu par un certain regard. Regard spéculaire qui se découvre «Homme» ou corps et qui entraîne par la suite un clivage soit entre le corps et l'âme chez le Narcisse, soit entre «Homme» et la connaissance métaphorisée par l'ange. De ce point de vue, on peut dire que les deux personnages valéryens dépendent par essence de ce regard et qu'ils n'existeraient jamais *avant* lui. Notons également que du regard résulte le thème du miroir. Cet appareil narcissique ou *imaginaire* leur donne par ailleurs la possibilité d'un mono-dialogue (structure *symbolique* des deux textes). Tout en divisant l'être des personnages, le regard se trouve donc au point de jonction où se rencontrent l'imaginaire et le symbolique. Par conséquent, c'est sur le regard que l'agencement textuel de *L'Ange* et du *Narcisse* est axé.

Il s'agit du «Regard "angélique"»⁵ du Léonard valéryen. D'ailleurs, les passages suivants font voir que, chez Valéry, Léonard représente à la fois un «ange» et un «homme» : «Description par l'ange-Lionardo. L'ange qui voit les divers ordres»⁶ et «En réalité, j'ai nommé *homme* et *Léonard* ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de *l'esprit*.»⁷ On voit cependant que cet homme-Léonard est en fait un surhomme. C'est à ce titre que Valéry rapproche Léonard d'Apollon⁸ comme de Napoléon :

«Le secret, celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui qui possède une fois la plus haute intelligence, – est et ne peut être que dans les relations qu'ils trouvèrent, – qu'ils furent forcés de trouver, *entre les choses dont nous échappe la loi de la continuité.*»⁹

On peut penser que l'ange descend en droite ligne du «Fort armé»¹⁰. Donc ne serait-ce pas le regard qui fonctionne chez Valéry comme «arme»¹¹? En effet, à son «époque "militaire"»¹², la pulsion scopique se trouve au centre de sa production textuelle. D'abord, les pensées physiques, basées sur le regard, soutiennent ses recherches théoriques dans les *Cahiers*¹³. D'autre part, ses textes 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...»¹⁴? 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 .»¹⁵

Pourvus 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. Effectivement, tous les trois semblent avoir l'air militaire. Teste, ce «démon même de la possibilité»¹⁶, fait néanmoins figure de militaire: «Tout s'effaçait en lui, les yeux, les mains. Il avait pourtant les épaules militaires»¹⁷ et «Son pas militaire se soumettait le mien...»¹⁸. Son appartement, qui donne «l'impression du *quelconque*»¹⁹, semble toutefois évoquer certaines armes: «l'ARMoire à glace» et «un flacon phARMaceutique»¹⁹. Il en va de même pour Leonard. D'abord, le nom de «Vinci» fait penser au verbe italien «vincere» («vaincre»). De fait, «il adore les batailles»²⁰, «établit des engins de guerre formidables»²¹ et «Sa haine connaît toutes les armes»²¹. Tout ce qui précède nous permet d'avancer que les trois héros valéryens détiennent le «regard-arme», *αγαλμα* ou objet du désir, et qu'ils sont tous inscrits sous le signifiant du «bien armé» .

Revenons maintenant à *L'Ange*. Face à ce «regard-arme» de l'ange, l'«Homme» se montre «en larmes» et en proie à «une tristesse infinie» . Aux questions de l'ange, il ne rend que le «Mal»: «Ô mon Mal, disait-il, que m'êtes-vous?» . Mal qui angoisse l'ange. Toujours est-il que la larme s'interpose entre l'ange-regard et l'Homme-Mal. Bien que lié au «Mal», le signifiant «larme» (couronné d'une consonne liquide «l») semble voiler ou atténuer quelque peu l'angoisse de l'ange. Le signifiant médiatise ainsi l'ange et l'Homme. Les deux signifiants «larme» et «Mal», que le texte écarte pourtant soigneusement l'un de l'autre, nous font cependant irrésistiblement penser à Mallarmé. On sait, d'abord, que Valéry voyait souvent son maître à son «époque "militaire" – 1895» . Et puis c'est sûrement à la même époque que Degas l'a surnommé «Ange» :

«"L'Ange" m'appelait Degas.

Il avait plus raison qu'il ne le pouvait croire

ange = Etrange, estrange = étranger bizarrement

à ce qui est, et à ce qu'il est .»²²

Mais, en tant que signifiant, Mallarmé ou plutôt «mal armé» repère la castration, manque de phallus. Le signifiant «larme» qui se place devant le regard tout-puissant de l'ange semble en venir à colmater ce trou. Il faudrait par ailleurs signaler que l'œil représente métaphoriquement la science et par un déplacement métonymique l'organe de l'amour, à savoir le phallus²³. La première version de *L'Ange*, esquissée dans un cahier de 1921, laisse mieux voir le rapport de la crise affective de Valéry et le Mal :

«I. Une manière d'ange était assis sur le bord d'une fontaine. Il s'y regardait et se voyait *homme* et en larmes ; et il considérait dans l'onde cette proie d'une tristesse infinie. Sa douleur lui semblait aussi étrangère à lui-même que son visage; et aussi attachée à lui. Aussi étrange (et aussi attachée à lui-même que le visage de quelqu'un qui se voit dans une glace lui paraît étrange, étranger et cependant le sien et le seul possible)... Il essayait de se sourire. Il se pleurait. Il ne concevait pas cette infidélité de ses traits à son intention – intellect.

II. Qui es-tu? disait-il tout bas à je ne sais qui... Et plus bas, redisait-il, qui donc est le plus moi de celui-ci qui là tant se tourmente, ou de celui-ci qui le regarde? Suis-je celui qui peut détourner les yeux ou celui qui ne peut être vu sans que la douleur soit?

III. Et un criminel se regardait aussi dans quelque autre fontaine ou dans la même et se disait : qui donc a commis tous ces crimes dont on parle? Je ne vois pas de criminel? Je vois cet homme à l'air doux.

IV. Un Dieu se regardait aussi du haut des cieux. Mais il ne voyait rien.

V. L'ange disait : Ô mon mal... je vous soutiens dans ma vie universelle vous m'êtes une chose. Il n'est pas une épine, une étincelle de cette douleur que tout éveille, que tout attise et alimente, non il n'en est pas une pointe que je ne compte et dont je ne sache l'origine la destinée.

Je sais votre poids, à chaque goutte, à chaque larme et je vous vois dans le diamant de mon esprit, je vous vois sourdre, poindre, traverser avec une affreuse lenteur les temps qui sont chair et la chair vive qui est le temps lui-même et durée.

Je vous vois mon mal. Pourquoi si différent sommes-nous inséparables – je vous contiens... qui a lié ce mortel à cet immortel?

VI. Je vous regarde au moyen du diamant de mon esprit. Et d'une part rien ne m'échappe et d'autre part je vous vois de toutes parts – vous êtes une infinité d'êtres qui souffrez et qui sont moi de toutes parts.

VII. Les yeux que je vois à cette créature qui est moi pourtant sont les plus obscurs — si obscurs que je ne les ai jamais vus

Il est donc vrai que je suis né

VIII. Je regarde cette eau si »²⁴

Le premier projet inachevé de *L'Ange* comporte ainsi huit fragments numérotés. Il existe deux personnages «un criminel» et un «Dieu», deux figurants qui finissent par se faire éliminer dans la version définitive. Notons aussi que le narrateur joue un rôle beaucoup moins important dans la version de 1921 que dans celle de 1945. Il faut de plus remarquer que le mal s'associe avec la naissance. Il s'agit donc du mal de vivre. Mais on voit surtout que l'esquisse éclipse quasiment la «connaissance» universelle de l'ange de la version définitive pour mettre l'accent sur le mal produit par l'amour (pour Catherine Pozzi), autrement dit par l'union illusoire et déchirée. Cette première rencontre de Valéry avec l'Autre (Sexe) semble laisser une trace ineffaçable. Effectivement, quatre ans plus tard, Valéry associe encore le thème de l'ange à sa crise affective :

«Bice – ange

Psaume

Je ne suis pas où vous me voyez. Je ne suis pas où vous croyez. Vous aimez, vous haïssez un fantôme

Mon mirage vous donne soif, mon apparence vous irrite

Mes dehors marchent et parlent. Ce qui m'est presque étranger me remplace de loin, J'anime cet homme qui est présent pour vous

— Un ange fut jeté par quelque faute de... dans le corps d'un homme. La mémoire de sa condition première lui fut ôtée. »²⁵

Désormais, l'ange restera inséparable de son Mal. On pourrait ainsi entendre un écho lointain de son expérience affective même dans *L'Ange* de 1945 : «Qui donc est celui-ci qui s'aime tant qu'il se tourmente?». Mais, dans la version finale, le regard voilé par les larmes permet à l'ange de découvrir dans la fontaine une «Tête chARMante». Tête bien armée. En même temps, ne semble-t-il pas que le «Mal» ou «Homme» se métamorphose en «Mâle»? Ne voit-on pas que l'ange peut faire semblant d'écarter l'angoisse

de la castration pour métaphoriser toujours la connaissance ou la science? De fait, le texte finit par une sorte de dénégation, à savoir par le refus de la vérité de la castration : «Et pendant l'éternité, il ne cessa de connaître et de ne pas comprendre.» . *L'Ange* et *Mon Faust* (deux versions de la «Comédie Intellectuelle») auxquels Valéry consacra ses dernières années, laissent comprendre que la dénégation est à l'origine de sa production textuelle et même de ses recherches dans les cahiers²⁶.

IV. Conclusion

L'Ange présente le protagoniste qui reste toujours assis au bord d'une fontaine. Contrairement à la Parque, au narrateur du «Cimetière Marin» , à Amphion..., l'ange accroupi ne se relève jamais. Sa position corporelle paraît ainsi ambiguë : elle n'est ni verticale ni horizontale. En d'autres termes, ce n'est pas vraiment un ange ni un «Homme» , mais «une manière d'ange» . Il s'agit d'un être déchiré entre la «connaissance limpide» (divine) et le «Mal» (humain), c'est-à-dire entre la puissance suprême du phallus et l'angoisse de la castration. Telle est sans doute la déchirure cachée sous le nom de l'ange. Ange qui est le prénom donné par Degas à Valéry et par là la métaphore du sujet (Valéry). Il en résulte que, à la différence des autres écrits de Valéry, *L'Ange* est une comédie très *intime*.

Notes

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

C, I, II... : Paul Valéry, *Cahiers*, fac-similé intégral des 261 cahiers manuscrits, tomes 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, t. V, 1994, t. VI, 1997.

1 *L'Ange*, *CE* I, pp. 205 - 206.

2 *CE* I, p. 1201

3 *CE* I, pp. 122 - 130.

4 Cf. : «Le Narcisse valéryen [...] est un être de chair et de désir qui cherche dans son reflet l'image de sa perfection possible, et à travers la distance et la brisure du miroir, son âme : âme «étonnée» de se voir elle-même regardée, âme enfermée dans le «cristal» de l'onde, «éphémère» , immortelle, inaccessible, mais aperçue, et peut-être connue,

- comme l'objet suprême du désir.» (Jean Levailant, «Notice» , in Paul Valéry, *La Jeune Parque et poèmes en prose*, «Poésie / Gallimard» , Paris, Gallimard, 1974, p. 159). Par contre, l'Ange «n'est pas le Moi pur aussi peu figurable que le «centre de masse d'une bague» , il n'est pas seulement l'écart instantané de l'étranger : il est, pour l'éternité, la connaissance. Un système circulaire, unitif, réfringent, total harmonieux. Mais un système fini : une sphère fermée.» (*ibid.*, p. 163).
- 5 «Le dessin de Windsor de Léonard — Regard "angélique"» (*C*, XXI, p. 727). Regard qui se rapproche du «regard sans défaut» de l'Ange (*Œ I*, p. 206).
 - 6 *C*, XVI, p. 841.
 - 7 *Œ I*, p. 1155.
 - 8 «Cet Apollon me ravissait au plus haut degré de moi-même.» (*Œ I*, p. 1201).
 - 9 *Œ I*, p. 1160.
 - 10 *Œ I*, p. 549.
 - 11 «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'apparence. » (Jacques Lacan, *Le Séminaire*, Livre XI, Paris, Seuil, 1973, p. 73).
 - 12 «Mon époque "militaire" — 1895
Tête bonaparte
Lectures — le genre de raisonnement politico-stratégique me plaisait.
J'écrivais *la Conq[uête]. méthodique* » (*C*, XXVIII, p. 332).
 - 13 «L'œil est tellement principal que toutes les hypothèses physiques sont des images visuelles» (*C*, 1894-1914, I, p. 390).
 - 14 *Œ II*, p. 25.
 - 15 *C*, 1894-1914, II, p. 311.
 - 16 *Œ II*, p. 14.
 - 17 *Œ II*, p. 17.
 - 18 *Œ II*, p. 22.
 - 19 *Œ II*, p. 23.
 - 20 *Œ I*, p. 1176.
 - 21 *Œ I*, p. 1178.
 - 22 *C*, XV, p. 812.
 - 23 «l'idée que la science est un mode de vision ou que l'œil représente par un déplacement stupéfiant l'organe même de l'amour, en l'occurrence le Sexe unique de la fantasmatique légale, cette idée devrait largement contribuer à développer en la modernisant l'ancienne théorie de la connaissance, sans laquelle l'œuvre de Descartes elle-même ne saurait être finalement comprise ; le thème des *yeux du cœur* allait enfin beaucoup servir la psychologie dogmatique et chez un savant aussi important que Kircher, transmetteur moderne des procédés encyclopédiques de Raymond Lulle, la métaphore de l'œil a fini par désigner la science elle-même» (Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre, étude pour la danse*, Paris, Seuil, 1978, p. 96).
 - 24 *C*, VIII, pp. 370 - 371 (texte établi par J. Levailant, *op. cit.*, pp. 162 - 163).
 - 25 *C*, X, p. 721.
 - 26 Cf. d'abord : «Que le théâtre, en tant qu'institution, fonctionne comme un symbole

original de négation (*Verneinung*) grâce à quoi ce qui est représenté le plus possible comme vrai est en même temps présenté comme faux, sans qu'aucune espèce de doute soit admis. C'est grâce à cette négation que nos puissances d'illusion peuvent être fortement sollicitées, mais qu'elles sont maintenues à leur place, et qu'il n'y a pas d'illusion du tout.» (Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, «le champ freudien», Seuil, Paris, 1969, p. 304) et aussi : «cet élément, constitutif du théâtre, la *Verneinung*» (*ibid.*, p. 308).