

Paul Valéry retratado por Laure Albin-Guillot (cerca de 1935)

Sobre o «Cemitério Marinho»

Paul Valéry

Tradução do francês para galego-português

José André Lôpez González (André da Ponte)

SOBRE O "CEMITÉRIO MARINHO"

Este ensaio foi escrito como um Prefácio ao Ensaio Explicativo do Cemitério Marinho do Senhor G. Cohen.

(Segundo a edição Variété III, Edições Gallimard, vinte e sete edição, 1936, pp. 57-74)

Não sei se ainda está na moda elaborar os poemas por muito tempo, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos frente ao desejo por anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos, a tal ponto que uma obra que é sempre readaptada e remodelada gradualmente se torna de importância secreta para um empreendimento de melhora de si mesma.

Essa maneira de produzir não era rara, há quarenta anos, entre poetas e prosadores. O tempo não contava para eles; o que é bastante admirável. Nem o Ídolo do Belo nem a superstição da Eternidade literária estavam ainda arruinados, e a crença na Posteridade não fora inteiramente abolida. Havia uma espécie de *Ética da forma* que levava ao trabalho infinito. Aqueles que a isso se dedicavam sabiam bem que quanto maior o trabalho, menor o número de pessoas que o concebem e apreciam; eles lutaram por muito pouco — e como santamente...

Assim, nos afastamos das condições «naturais» ou ingênuas da Literatura, e chegamos imperceptivelmente a confundir a composição duma obra da mente, que é cousa *finita*, com a vida do próprio espírito — que é um poder de transformação sempre em acto. Chega-se ao trabalho polo trabalho. Aos olhos daqueles amantes da ansiedade e da perfeição, uma obra nunca é *terminada* — palavra que para eles não tem nenhum senso — mas *abandonada*; e este abandono, que o dá às chamas ou ao público (e que é o efeito do cansaço ou da obrigação de entregar), é para eles uma espécie de *acidente*, comparável à ruptura duma reflexão, que a fadiga, o aborrecimento ou alguma sensação vêm a tornar nula.

*

**

Eu me introduzi nesse mal, esse gosto perverso da retomada indefinida e essa complacência pelo estado reversível das obras, na idade crítica em que o homem intelectual é formado e fixo. Eu tinha-as retomado com toda a sua força, quando, por volta da cinquentena, as circunstâncias fizeram que eu voltasse a compor. Vivi então muito com os meus poemas. Por quase dez anos eles foram para mim uma ocupação indefinida, — um exercício em vez duma acção, uma busca em vez duma libertação, uma manobra de mim mesmo para mim mesmo em vez duma preparação voltada para o público. Parece-me que me ensinaram mais duma cousa.

Não recomendo, no entanto, que esse sistema seja adoptado: não tenho autoridade para dar o mínimo conselho a ninguém, e duvido, além disso, que seja adequado para jovens duma época angustiante, confusa e sem perspectiva. Estamos num banco de névoa... Se falei dessa longa intimidade de algum trabalho e dum «eu», foi apenas para dar uma ideia da sensação muito estranha que senti, uma manhã, na Sorbonne, ouvindo o Sr. Gustave Cohen desenvolver *ex cathedra* uma explicação do «Cemitério Marinho».

*

**

O que eu publiquei nunca deixou de se comentar, e não posso reclamar o menor silêncio sobre alguns dos meus escritos. Estou acostumado a ser elucidado, dissecado, empobrecido, enriquecido, exaltado e arruinado — até não saber eu próprio *quem* sou ou de *quem* se fala; — mas não pode ser comparado ler o que é imprimido na vossa conta com essa sensação singular de ser ouvido comentar na Universidade, em frente ao quadro negro, como um autor morto.

Os vivos, do meu tempo, não existiam para a cátedra; mas não acho absolutamente ruim que não seja assim.

O ensino das Letras remove o que o ensino da História poderia tirar da análise do presente — isto é, a suspeita ou o sentimento das *forças* que engendram os actos e as formas. O passado é apenas o *lugar* das formas sem força; cabe a nós provê-lo de vida e de necessidade, e dele supor as nossas paixões e os nossos valores.

*

**

Eu me senti a minha *Sombra*... me senti uma sombra capturada; e, no entanto, identifiquei-me às vezes com alguns dos alunos que estavam seguindo, anotando; e que, de vez em quando, olhavam com um sorriso para aquela sombra cujo mestre, estrofe a estrofe, lia e comentava sobre o poema...

Confesso que *como estudante* encontrei pouca reverência pelo poeta, — isolado, exposto e envergonhado no seu banco. A minha presença foi estranhamente dividida entre várias maneiras de estar lá.

*

**

Entre esta diversidade de sensações e reflexões que se criaram em mim nesta hora da Sorbonne, a dominante foi a sensação do contraste entre a lembrança do meu trabalho, que foi revivido, e a figura acabada, a obra determinada e parada para a qual a exegese e a análise de Gustave Cohen se aplicava. Foi lá para sentir como o nosso *ser* se opõe à nossa *aparência*. Por um lado, o meu poema estudado como feito consumado, revelando no exame do perito a sua composição, as suas intenções, os seus meios de acção, a sua posição no sistema da história literária; os seus laços, e o provável estado da mente do seu autor... Por outro lado, a memória dos meus ensaiamentos, das minhas tentativas, das decifrações internas, dessas iluminações verbais muito imperiosas que impõem de repente uma certa combinação de palavras — como se tal grupo possuísse, não sei que força intrínseca... Eu diria: não sei qual *vontade* de existência, totalmente oposta à «liberdade» ou ao caos da mente, e que pode às vezes obrigar a mente a se desviar do seu projecto, e o poema a se tornar bem diferente do que ele ia ser, e que ninguém pensava o que viria ser.

(Isso mostra que a noção do *Autor* não é simples: é apenas ao *olhar de terceiros*)

*

**

Ouvindo o Sr. Cohen ler as estrofes do meu texto, e dar a cada uma o seu significado acabado e o seu valor de situação no desenvolvimento, estava dividido entre a satisfação de ver que as intenções e as expressões dum poema considerado muito escuro estavam aqui perfeitamente compreendidas e expostas — e o sentimento bizarro, quase doloroso, ao qual acabei de aludir. Tentarei explicá-lo em poucas palavras, a fim de completar o comentário dum certo poema considerado como um *feito*, por um sinal de circunstâncias que acompanharam a geração desse poema, ou do que era, quando era um estado de aspiração e demanda para mim mesmo.

Intervenho, além disso, apenas para apresentar ao favor (ou polo desvio) dum caso particular algumas observações sobre as relações dum poeta com o seu poema.

*

**

Deve-se dizer, em primeiro lugar, que o «Cemitério Marinho», tal como está, é para mim o resultado da parte dum trabalho interior por um acontecimento fortuito. Uma tarde, no ano de 1920, o nosso muito saudoso amigo Jacques Rivière que veio me visitar, encontrou um «estado» deste «Cemitério Marinho», pensando em retomá-lo, suprimir, substituir, transformar aqui e ali...

Ele não deixou de lê-lo; e tendo-o lido, não o deixou de seduzir. Nada é mais decisivo do que a mente dum Diretor de Revista.

Assim, *por acidente*, foi fixada a figura desta obra. Não há nada do meu fazer. Além disso, eu não posso, em geral, retornar a qualquer coisa que tenha escrito que não ache que faria outra diferente se alguma intervenção estranha ou alguma circunstância tivesse quebrado o encantamento de não acabá-la. Eu só gosto do trabalho de trabalho: os começos me incomodam, e suspeito perfectível tudo o que vem pela primeira vez. A espontaneidade, mesmo excelente, mesmo sedutora, nunca parece *minha*, não digo que «estou no certo»: digo que sou assim... Não mais que a noção de Autor, a do Eu é simples: um nível mais de consciência se opõe a um novo *Mesmo* por um novo *Outro*.

*

**

A literatura só me interessa, portanto, profundamente na medida em que exerce o espírito de certas transformações — aquelas em que as propriedades excitantes da linguagem desempenham um papel capital. Eu certamente posso pegar um livro, lê-lo e relê-lo com prazer; mas só me pertence ao fundo se encontrar nele as marcas dum pensamento *de poder equivalente ao da própria linguagem*. O poder de flexionar o verbo comum para fins imprevisíveis sem quebrar as «formas consagradas», a captura e a redução de cousas difíceis de dizer; e acima de tudo, a condução simultânea da sintaxe, da harmonia e das ideias (que é o problema da mais pura poesia), são aos meus olhos os objetos supremos da nossa arte.

*

**

Essa maneira de sentir é chocante, talvez. Ela faz da «criação» um meio. Isso leva a excessos. Além disso, tende a corromper o prazer inocente de *fiar-se*, que engendra o prazer ingênuo de produzir e que sustenta toda a leitura.

Se o autor se conhece um pouco em demasia, se o leitor se volta activo, o que se torna o prazer, o que se torna a Literatura?

*

**

Essa fuga das dificuldades que podem surgir entre a «autoconsciência» e o costume de escrever explicará, sem dúvida, alguns dos *preconceitos* que às vezes me foram reprovados. Fui culpado, por exemplo, por ter dado vários textos do mesmo poema e inclusive contraditórios. Esse reproche é ininteligível para mim, como se poderia esperar, depois do que acabo de explicar. Pelo contrário, eu seria tentado (se eu seguisse o meu sentimento) a envolver os poetas para produzir, à maneira dos músicos, uma multiplicidade de variantes ou soluções do mesmo assunto. Nada pareceria mais de acordo com a minha ideia dum poeta e da poesia.

*

**

O poeta, aos meus olhos, conhece os seus ídolos e as suas liberdades, que não são os da maioria. A poesia distingue-se da prosa por não ter todos os mesmos genes e todas as mesmas licenças que esta. A essência da prosa é perecer, — isto é, ser «entendida» —, ou seja, ser dissolvida, destruída sem retorno, inteiramente substituída pela imagem, ou pelo impulso que significa de acordo com a convenção da linguagem. Porque a prosa sempre implica o universo da experiência e dos actos — um universo no qual — ou *graças ao qual* — as nossas percepções e as nossas acções ou emoções devem finalmente corresponder ou ser respondidas numa única maneira, — *uniformemente*. O universo prático é reduzido a um conjunto de *objectivos*. Quando essa meta é atingida, a palavra expira. Este universo exclui a ambiguidade, elimina-a; ordena que prossigamos os mais curtos caminhos e sufoca, o mais cedo possível, os harmónicos de cada acontecimento que se gera na mente.

*

**

Mas a poesia exige ou sugere um «Universo» muito diferente: um universo de relações recíprocas, análogo ao universo dos sons, no qual nasce e se move o pensamento musical. Neste universo poético, a ressonância prevalece sobre a causalidade, e a «forma», longe de desaparecer no seu efeito, é como *solicitada* por ele. A ideia reivindica a sua voz.

(Isso resulta numa diferença extrema entre os momentos construtores da prosa e os momentos criativos da poesia.)

Assim, na arte da Dança, o estado do bailarino (ou do amante do balé), sendo objecto desta arte, os movimentos e deslocamentos dos corpos não têm fim no *espaço*, — ponto do objectivo visível; nenhuma *cousa* que une os anula; e não vem à ideia a ninguém impor às ações coreográficas a lei dos actos *não-poéticos*, mas *úteis*, que devem ser efectuados *com a maior economia de forças e de acordo com os mais curtos caminhos*.

*

**

Esta comparação pode nos fazer julgar que simplicidade e clareza não são absolutos na poesia, — onde é perfeitamente *razoável*, — e até necessário — manter-se numa condição o mais distante possível da prosa — deixando perder (sem demasiados arrendimentos) tantos leitores quantos forem necessários.

*

**

Voltaire disse maravilhosamente bem que «a Poesia é feita apenas de belos detalhes». Eu não digo outra coisa. O universo poético de que falei foi introduzido pelo número ou, melhor, pela densidade das imagens, das figuras, das consonâncias, das dissonâncias, da sequência dos giros e dos ritmos, — sendo o essencial evitar constantemente o que

levaria à prosa, seja fazendo-a deplorar-se, seja seguindo exclusivamente a ideia...

Em suma, quanto mais um poema é conforme com a Poesia, menos pode ser pensado em prosa sem perecer. Resumindo, colocar em prosa um poema é simplesmente ignorar a essência duma arte. A necessidade poética é inseparável da forma sensível, e os pensamentos expressos ou sugeridos por um texto poético não são de todo o objecto único e essencial do discurso, — mas *meios* que concorrem *também* com os sons, as cadências, o número e os ornamentos, para provocar, sustentar uma certa tensão ou exaltação, para gerar em nós um *mundo* — ou um *modo de existência* — completamente harmônico.

*

**

Se, então, sou perguntado; se alguém está preocupado (como acontece, e às vezes bastante fortemente) com o que eu «queria dizer» num poema, respondo que eu não queria dizer, mas queria fazer, e que foi a intenção de fazer quem quis o que eu disse... não-ser, pendurado na frente do desejo por anos; cultivando a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos — tanto que uma obra que é sempre descomposta e refeita toma pouco a pouco a importância secreta dum empreendimento de correcção de si mesma.

*

**

Quanto ao «Cemitério Marinho», essa intenção era, a princípio, apenas uma figura rítmica vazia, ou preenchida com sílabas vãs, que me obcecaram por algum tempo. Observei que essa figura era decassilábica, e fiz algumas reflexões sobre esse tipo, pouco usadas na poesia moderna; me pareceu pobre e monótona. Havia pouco sobre o alexandrino, que três ou quatro gerações de grandes artistas prodigiosamente elaboraram. O demo da generalização sugeriu tentar levar este Dez à potência do Doze. Me propôs uma certa estrofe de seis versos e a ideia duma composição baseada no número dessas estrofes e assegurada por uma variedade de tons e funções a serem atribuídos a eles. Entre estrofes, contrastes ou correspondências deveriam ser instituídos. Esta última condição logo exigiu que o possível poema fosse um monólogo do «eu», no qual os temas mais simples e constantes da minha vida emocional e intelectual, como se haviam imposto na adolescência e associados ao mar e à luz dum determinado lugar nas margens do Mediterrâneo, foram chamados, tramados, opostos.

Tudo isso levou à morte e tocou o pensamento puro. (O verso escolhido de dez sílabas tem alguma relação com o verso dantesco.)

Meu verso tinha que ser denso e fortemente rítmico. Eu sabia que estava me movendo para um monólogo tão pessoal, mas tão universal quanto eu poderia construí-lo. O tipo de verso escolhido, a forma adoptada para as estrofes me davam condições que favoreceram certos «movimentos», permitiam certas mudanças de tom, chamavam certo estilo ... O «Cemitério Marinho» estava concebido. Um trabalho longo o suficiente se seguiu.

*

**

Sempre que penso na arte de escrever (em verso ou em prosa), o mesmo «ideal» vem à minha mente. O mito da «criação» nos seduz a querer fazer algo do nada. Eu, portanto, sonho que encontrei gradualmente a minha obra a partir de puras condições de forma, cada vez mais razoáveis, — precisadas na medida em que elas propõem ou quase impõem... um *objecto*, — ou pelo menos uma família de motivos.

Observemos que as condições de forma precisas não são senão a expressão da inteligência e da consciência que temos dos *meios* dos que podemos dispor, e do seu alcance, como dos seus limites e dos seus defeitos. É por isso que por acaso me defino como *escritor* por uma relação entre um certo «espírito» e a Linguagem...

Mas eu sei todo o quimérico do meu «Ideal». A natureza da linguagem se presta, a menor do mundo, a combinações constantes; e, além disso, a formação e os hábitos do leitor moderno, para quem o seu alimento acostumado à incoerência e efeitos instantâneos tornam imperceptível qualquer busca duma estrutura, não aconselham que alguém se perda dificilmente tão longe dele .

No entanto, o só pensamento de construções desse tipo fica para mim a mais *poética* das ideias: a ideia de composição.

*

**

Eu paro com esta palavra... Isso me levaria eu não sei quanto tempo. Nada me tem surpreendido mais entre os poetas e deu mais decepções do que a pouca pesquisa nas composições. Nos líricos mais ilustres, não encontro mais que

desenvolvimentos puramente lineares, — ou delirantes, — isto é, que prossigam passo a passo, sem mais organização sucessiva do que é mostrado um rastro de pó no qual a chama foge. (Eu não falo de poemas nos quais uma narrativa domina, e a cronologia dos acontecimentos intervém: essas são obras mistas, óperas, e não sonatas ou sinfonias.)

Mas o meu espanto dura apenas o tempo suficiente para lembrar as minhas próprias experiências e as dificuldades quase desanimadoras que encontrei nas minhas tentativas de *compor* na ordem lírica. É aqui que o detalhe está em todos os momentos de importância essencial, e que a previsão mais bela e mais hábil deve competir com a incerteza dos achados. No universo lírico, cada momento deve consumir uma aliança indefinível entre o sensível e o significativo. Segue-se que a composição é, de alguma forma, contínua, e dificilmente pode ser confinada noutra tempo que o da execução. Não há um tempo para o «fundo» e um tempo da «forma»; e a composição desse tipo não se opõe apenas à desordem ou à desproporção, mas à *decomposição*. Se o significado e o som (ou se o fundo e a forma) puderem ser facilmente dissociados, o poema se *decompõe*.

Consequência capital: as «ideias» que aparecem numa obra poética não desempenham o mesmo papel, não são em absoluto, *valores do mesmo tipo*, que as «ideias» da prosa.

*

**

Disse que o «Cemitério Marinho» foi pela primeira vez proposto na minha mente na forma de uma composição por estrofes de seis versos em dez sílabas. Esse viés me permitiu distribuir bastante facilmente na minha obra o que deveria conter de sensível, de emocional e de abstrato para sugerir, transportado no universo poético, a meditação dum certo *eu*.

A exigência dos contrastes para produzir e um tipo de equilíbrio a ser observado entre os momentos desse eu levou-me (por exemplo) a introduzir num certo ponto uma lembrança da filosofia. Os versos onde aparecem os famosos argumentos de Zenão de Eleia — (mas, animados, misturados, dirigidos na explosão de toda dialética, como um aparelhamento por um golpe brusco de borrasca) — têm por função compensar, por uma tonalidade metafísica, o sensual e o «demasiado humano» das estrofes antecedentes; determinam também mais precisamente *a pessoa que fala*, — um amante das abstrações —; se opõem finalmente ao que era especulativo e atento demais a ele, a potência reflexiva do presente, cujo choque quebra e dissipa um estado de fixidez sombria, e como complementar ao esplendor reinante; — ao mesmo tempo, perturba um conjunto de *juízos* sobre todas as cousas humanas, desumanas e sobre-humanas. Abusei de algumas imagens de Zenão para expressar a rebelião contra a duração e a agudeza dum meditação que faz com que se sinta cruelmente demais o intervalo entre o *ser* e o *conhecer* que desenvolve a consciência da consciência. A alma ingenuamente quer esgotar o infinito do Eleata.

— Porém eu não decidi tomar da filosofia mais que um pouco da sua cor.

*

**

As observações várias que antecedem podem dar uma ideia das reflexões dum autor frente um comentário da sua obra. Vê nela o que ela deve ser e o que poderia ter sido, mais do que é. O que é mais interessante para ele do que o resultado dum exame escrupuloso e as impressões dum olhar estranho? Não é em mim que a verdadeira unidade da minha obra é composta. Escrevi uma «partitura», mas só posso ouvi-la sendo executada pela alma e espírito dos outros. É por isso que o trabalho do Sr. Cohen (além das cousas que são muito gentis comigo que lá se encontram) é particularmente precioso para mim. Buscou as minhas intenções com cuidado e método notáveis, aplicou a um texto contemporâneo a mesma ciência e precisão que ele está acostumado a mostrar nos seus eruditos estudos de história literária. Também traçou a arquitetura desse poema com detalhe — apontou, por exemplo, esses retornos de termos que revelam as tendências, as frequências características dum espírito. (Algumas palavras soam em nós entre todas as outras, como harmônicos da nossa natureza mais profunda...) Finalmente, sou muito grato a ele por ter explicado tão lucidamente aos seus jovens alunos.

Quanto à interpretação da carta, já expliquei noutra lugar sobre este ponto; não obstante não pode ser enfatizado o suficiente: não há sentido real dum texto. Nenhuma autoridade do autor. O que quer que quisesse dizer, ele escreveu o que escreveu. Uma vez publicado, um texto é como um dispositivo que todos podem usar como quiserem e de acordo com os seus meios: não é certo que o construtor use melhor que o outro. Além disso, se ele sabe o que queria fazer, essa confusão ainda perturba a sua percepção do que ele fez.

AU SUJET DU «CIMETIÈRE MARIN»

Cet essai a été écrit pour servir de Préface à l'Essai d'Explication du Cimetière Marin de M. G. Cohen.

Je ne sais s'il est encore de mode d'élaborer longuement les poèmes, de les tenir entre l'être et le non-être, suspendus devant le désir pendant des années ; de cultiver le doute, le scrupule et les repentirs, tellement que une œuvre toujours ressaisie et refondue prenne peu à peu l'importance secrète d'une entreprise de réforme de soi-même.

Cette manière de peu produire n'était pas rare, il y a quarante ans, chez les poètes et chez quelques prosateurs. Le temps ne comptait pas pour eux ; ce qui est assez divin. Ni l'Idole du Beau, ni la superstition de l'Éternité littéraire n'étaient encore ruinées et la croyance en la Postérité n'était pas toute abolie. Il existait une sorte d'*Éthique de la forme* qui conduisait au travail infini. Ceux qui s'y consacraient savaient bien que plus le labeur est grand, moindre est le nombre des personnes qui le conçoivent et l'apprécient; ils peinaient pour fort peu, — et comme saintement...

On s'éloigne-par là des conditions « naturelles » ou ingénues de la Littérature, et l'on vient insensiblement à confondre la composition d'un ouvrage de l'esprit, qui est chose *finie*, avec la vie de l'esprit même, — lequel est une puissance de transformation toujours en acte. On en arrive au travail pour le travail. Aux yeux de ces amateurs d'inquiétude et de perfection, un ouvrage n'est jamais *achevé*, — mot qui pour eux n'a aucun sens, — mais *abandonné* ; et cet abandon, qui le livre aux flammes ou au public (et qu'il soit l'effet de la lassitude ou de l'obligation de livrer), leur est une sorte d'*accident*, comparable à la rupture d'une réflexion, que la fatigue, le fâcheux, ou quelque sensation viennent rendre nulle.

*

**

J'avais contracté ce mal, ce goût pervers de la reprise indéfinie, et cette complaisance pour l'état réversible des œuvres, à l'âge critique où se forme et se fixe l'homme intellectuel. Je les ai retrouvés dans toute leur force, quand, vers la cinquantaine, les circonstances ont fait que je me remis à composer. J'ai donc beaucoup vécu avec mes poèmes. Pendant près de dix ans, ils ont été pour moi une occupation de durée indéterminée, —; un exercice plutôt qu'une action, une recherche plutôt qu'une délivrance, une manœuvre de moi-même par moi-même plutôt qu'une préparation visant le public. Il me semble qu'ils m'ont appris plus d'une chose.

Je ne conseille pas cependant que l'on adopte ce système: je n'ai point qualité pour donner à qui que ce soit le moindre conseil, et je doute, d'ailleurs, qu'il convienne aux jeunes hommes d'une époque pressante, confuse, et sans perspective. Nous sommes dans un banc de brume... Si j'ai parlé de cette longue intimité de quelque œuvre et d'un «moi», ce n'était que pour donner une idée de la sensation très étrange que j'éprouvai, un matin, en Sorbonne, en écoutant M. Gustave Cohen développer *ex cathedra* une explication du «Cimetière Marin».

*

**

Ce que j'ai publié n'a jamais manqué de commentaires, et je ne puis me plaindre du moindre silence sur mes quelques écrits. Je suis accoutumé à être élucidé, disséqué, appauvri, enrichi, exalté et abîmé, — jusqu'à ne plus savoir moi-même *quel* je suis, ou de *qui* l'on parle; — mais ce n'est rien de lire ce qui s'imprime sur votre compte auprès de cette sensation singulière de s'entendre commenter à l'Université, devant le tableau noir, tout comme un auteur mort.

Les vivants, de mon temps, n'existaient pas pour la chaire; mais je ne trouve pas absolument mauvais qu'il n'en soit plus ainsi.

L'enseignement des Lettres en retire ce que l'enseignement de l'Histoire pourrait retirer de l'analyse du présent, — c'est-à-dire le soupçon ou le sentiment des *forces* qui engendrent les actes et les formes. Le passé n'est que le *lieu* des formes sans forces ; c'est à nous de le fournir de vie et de nécessité, et de lui supposer nos passions et nos valeurs.

*

**

Je me sentais mon *Ombre*... Je me sentais une ombre capturée; et toutefois, je m'identifiais par moments à quelqu'un de ces étudiants qui suivaient, notaient; et qui, de temps à autre, regardaient en souriant cette ombre dont leur maître, strophe par strophe, lisait et commentait le poème...

J'avoue qu'*en tant qu'étudiant*, je me trouvais peu de révérence pour le poète, — isolé, exposé, et gêné sur son banc. Ma présence était étrangement divisée entre plusieurs manières d'être là.

*

**

Parmi cette diversité de sensations et de réflexions qui me composaient cette heure de Sorbonne, la dominante était bien la sensation du contraste entre le souvenir de mon travail, qui se ravivait, et la figure finie, l'ouvrage déterminé et arrêté auquel l'exégèse et l'analyse de M. Gustave Cohen s'appliquaient. C'était là ressentir comme notre *être* s'oppose à notre *paraître*. D'une part, mon poème étudié comme un fait accompli, révélant à l'examen de l'expert sa composition, ses intentions, ses moyens d'action, sa situation dans le système de l'histoire littéraire; ses attaches, et l'état probable de l'esprit de son auteur... D'autre part, la mémoire de mes essais, de mes tâtonnements, des déchiffrements intérieurs, de ces illuminations verbales très impérieuses qui imposent tout à coup une certaine combinaison de mots, — comme si tel groupe possédât je ne sais quelle force intrinsèque... j'allais dire: je ne sais quelle *volonté* a existence, tout opposée à la « liberté-» ou au chaos de l'esprit, et qui peut quelquefois contraindre l'esprit à dévier de son dessein, et le poème à devenir tout autre qu'il n'allait être, et qu'on ne songeait qu'il dût être.

(On voit par là que la notion d'*Auteur* n'est pas simple: elle ne l'est qu'au *regard des tiers*)

*

**

En écoutant M. Cohen lire les strophes de mon texte, et donner à chacune son sens fini et sa valeur de situation dans le développement, j'étais partagé entre le contentement de voir que les intentions et les expressions d'un poème réputé fort obscur étaient ici parfaitement entendues et exposées, — et le sentiment bizarre, presque pénible, auquel je viens de faire allusion. Je vais tenter de l'expliquer en quelques mots afin de compléter le commentaire d'un certain poème considéré comme un fait, par un aperçu des circonstances qui ont accompagné la génération de ce poème, ou de ce qu'il fut, quand il était à l'état de désir et de demande à moi-même.

Je n'interviens, d'ailleurs, que pour introduire à la faveur (ou par le détour) d'un cas particulier quelques remarques sur les rapports d'un poète avec son poème.

*

**

Il faut dire, d'abord, que le «Cimetière Marin», *tel qu'il est*, est pour moi, le résultat de la *section* d'un travail intérieur par un événement fortuit. Une après-midi de l'an 1920, notre ami très regretté, Jacques Rivière, étant venu me faire visite, m'avait trouvé dans un «état» de ce «Cimetière Marin», songeant à reprendre, à supprimer, à substituer, à intervertir çà et là...

Il n'eut de cesse qu'il n'obtînt de le lire; et l'ayant lu, qu'il ne le ravît. Rien n'est plus décisif que l'esprit d'un Directeur de Revue.

C'est ainsi que *par accident* fut fixée la figure de cet ouvrage. Il n'y a point de mon fait. Du reste, je ne puis en général revenir sur quoi que ce soit que j'aie écrit que je ne pense que j'en ferais tout autre chose si quelque intervention étrangère ou quelque circonstance quelconque n'avait rompu l'enchantement de ne pas en finir. Je n'aime que le travail du travail: les commencements m'ennuient, et je soupçonne perfectible tout ce qui vient du premier coup. Le spontané, même excellent, même séduisant, ne me semble jamais assez *mien*. Je ne dis pas que «j'aie raison»: je dis que je suis ainsi... Pas plus que la notion d'*Auteur*, celle du *Moi* n'est simple: un degré de conscience de plus oppose un nouveau *Même* à un nouvel *Autre*.

*

**

La Littérature ne m'intéresse donc *profondément* que dans la mesure où elle exerce l'esprit à certaines transformations, — celles dans lesquelles les propriétés excitantes du langage jouent un rôle capital. Je puis, certes, me prendre à un livre, le lire et relire avec délices; mais il ne me possède jusqu'au fond que si j'y trouve les marques d'une pensée *de puissance équivalente à celle du langage même*. La force de plier le verbe commun à des fins imprévues sans rompre les «formes consacrées», la capture et la réduction des choses difficiles à dire; et surtout, la conduite simultanée

de la syntaxe, de l'harmonie et des idées (qui est le problème de la plus pure poésie), sont à mes yeux les objets suprêmes de notre art.

*

**

Cette manière de sentir est choquante, peut-être. Elle fait de la «création» un moyen. Elle conduit à des excès. Davantage, — elle tend à corrompre le plaisir ingénu de *croire*, qui engendre le plaisir ingénu de produire, et qui supporte toute lecture.

Si l'auteur se connaît un peu trop, si le lecteur se fait actif, que devient le plaisir, que devient la Littérature?

*

**

Cette échappée sur les difficultés qui peuvent naître entre la «conscience de soi» et la coutume d'écrire, expliquera sans doute certains *parti-pris* qui m'ont été quelquefois reprochés. J'ai été blâmé, par exemple, d'avoir donné plusieurs textes du même poème, et même contradictoires. Ce reproche m'est peu intelligible, comme on peut s'y attendre, après ce que je viens d'exposer. Au contraire, je serais tenté (si je suivais mon sentiment) d'engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet. Rien ne me semblerait plus conforme à l'idée que j'aime à me faire d'un poète et de la poésie.

*

**

Le poète, à mes yeux, se connaît à ses idoles et à ses libertés, qui ne sont pas celles de la plupart. La poésie se distingue de la prose pour n'avoir ni toutes les mêmes gênes, ni toutes les mêmes licences que celle-ci. L'essence de la prose est de périr, — c'est-à-dire d'être «comprise», — c'est-à-dire, d'être dissoute, détruite sans retour, entièrement remplacée par l'image ou par l'impulsion qu'elle signifie selon la convention du langage. Car la prose sous-entend toujours l'univers de l'expérience et des actes, — univers dans lequel, — ou *grâce auquel*, — nos perceptions et nos actions ou émotions doivent finalement se correspondre ou se répondre d'une seule manière, — *uniformément*. L'univers pratique se réduit à un ensemble de *buts*. Tel but atteint, la parole expire. Cet univers exclut l'ambiguïté, l'élimine; il commande que l'on procède par les plus courts chemins, et il étouffe au plus tôt les harmoniques de chaque événement qui s'y produit à l'esprit.

*

**

Mais la poésie exige ou suggère un «Univers» bien différent: univers de relations réciproques, analogue à l'univers des sons, dans lequel naît et se meut la pensée musicale. Dans cet univers poétique, la résonance l'emporte sur la causalité, et la «forme», loin de s'évanouir dans son effet, est comme *redemandée* par lui. L'Idée revendique sa voix.

(Il en résulte une différence extrême entre les moments constructeurs de prose et les moments créateurs de poésie.)

Ainsi, dans l'art de la Danse, l'état du danseur (ou celui de l'amateur de ballets), étant l'objet de cet art, les mouvements et les déplacements des corps n'ont point de terme dans l'*espace*, — point de but visible; point de *chose*, qui jointe les annule; et il ne vient à l'esprit de personne d'imposer à des actions chorégraphiques la loi des actes *non-poétiques*, mais *utiles*, qui est de s'effectuer *avec la plus grande économie de forces, et selon les plus courts chemins*.

*

**

Cette comparaison peut faire sentir que la simplicité ni la clarté ne sont des absolus dans la poésie, — où il est parfaitement *raisonnable*, — et même nécessaire — de se maintenir dans une condition aussi éloignée que possible de celle de la prose, — quitte à perdre (sans trop de regrets) autant de lecteurs qu'il le faut.

*

**

Voltaire a dit merveilleusement bien que «la Poésie n'est faite que de beaux détails». Je ne dis autre chose. L'univers poétique dont je parlais s'introduit par le nombre ou, plutôt, par la densité des images, des figures, des consonances, dissonances, par l'enchaînement des tours et des rythmes, — l'essentiel étant d'éviter constamment ce qui reconduirait à la prose, soit en la faisant regretter, soit en suivant exclusivement l'*idée*...

En somme, plus un poème est conforme à la Poésie, moins il peut se penser en prose sans périr. Résumer, mettre en prose un poème, c'est tout simplement méconnaître l'essence d'un art. La nécessité poétique est inséparable de la forme sensible, et les pensées énoncées ou suggérées par un texte de poème ne sont pas du tout l'objet unique et capital du discours, — mais des *moyens* qui concourent *également* avec les sons, les cadences, le nombre et les ornements, à provoquer, à soutenir une certaine tension ou exaltation, à engendrer en nous un *monde* — ou un *mode d'existence* — tout harmonique.

*

**

Si donc l'on m'interroge; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai «voulu dire» dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire* qui *a voulu* ce que j'ai *dit*...non-être, suspendus devant le désir pendant des années; de cultiver le doute, le scrupule et les repentirs, — tellement qu'une œuvre toujours ressaisie et refondue prenne peu à peu l'importance secrète d'une entreprise de réforme de soi-même.

*

**

Quant au «Cimetière marin», cette intention ne fut d'abord qu'une figure rythmique vide, ou remplie de syllabes vaines, qui me vint obséder quelque temps. J'observai que cette figure était décasyllabique, et je me fis quelques réflexions sur ce type fort peu employé dans la poésie moderne; il me semblait pauvre et monotone. Il était peu de chose auprès de l'alexandrin, que trois ou quatre générations de grands artistes ont prodigieusement élaboré. Le démon de la généralisation suggérait de tenter de porter ce Dix à la puissance du Douze. Il me proposa une certaine strophe de six vers et l'idée d'une composition fondée sur le nombre de ces strophes, et assurée par une diversité de tons et de fonctions à leur assigner. Entre les strophes, des contrastes ou des correspondances devaient être institués. Cette dernière condition exigea bientôt que le poème possible fût un monologue de «moi», dans lequel les thèmes les plus simples et les plus constants de ma vie affective et intellectuelle, tels qu'ils s'étaient imposés à mon adolescence et associés à la mer et à la lumière d'un certain lieu des bords de la Méditerranée, fussent appelés, tramés, opposés...

Tout ceci menait à la mort et touchait à la pensée pure. (Le vers choisi de dix syllabes a quelque rapport avec le vers dantesque.)

Il fallait que mon vers fût dense et fortement rythmé. Je savais que je m'orientais vers un monologue aussi personnel, mais aussi universel que je pourrais le construire. Le type de vers choisi, la forme adoptée pour les strophes me donnaient des conditions qui favorisaient certains «mouvements», permettaient certains changements de ton, appelaient certain style... Le «Cimetière marin» était conçu. Un assez long travail s'ensuivit.

*

**

Toutes les fois que je songe à l'art d'écrire, (en vers ou en prose), le même «idéal» se déclare à mon esprit. Le mythe de la «création» nous séduit à vouloir faire quelque chose de rien. Je rêve donc que je trouve progressivement mon ouvrage à partir de pures conditions de forme, de plus en plus réfléchies, — précisées jusqu'au point qu'elles proposent ou imposent presque... un *sujet*, — ou du moins, une famille de sujets.

Observons que des conditions de forme précises ne sont autre chose que l'expression de l'intelligence et de la conscience que nous avons des *moyens* dont nous pouvons disposer, et de leur portée, comme de leurs limites et de leurs défauts. C'est pourquoi il m'arrive de me définir l'*écrivain* par une relation entre un certain «esprit» et le Langage...

Mais je sais tout le chimérique de mon «Idéal». La nature du langage se prête le moins du monde à des combinaisons suivies; et d'ailleurs la formation et les habitudes du lecteur moderne, auquel sa nourriture accoutumée d'incohérence et d'effets instantanés rend imperceptible toute recherche de structure, ne conseillent guère de se perdre si loin de lui...

Cependant la seule pensée de constructions de cette espèce demeure pour moi la plus poétique des idées: l'idée de composition.

*

**

Je m'arrête sur ce mot... Il me conduirait je ne sais à quelles longueurs. Rien ne m'a plus étonné chez les poètes et donné plus de regrets que le peu de recherche dans les compositions. Dans les lyriques les plus illustres, je ne trouve guère que des développements purement linéaires, — ou... délirants, — c'est-à-dire qui procèdent de proche en proche, sans plus d'organisation successive que n'en montre une traînée de poudre sur quoi la flamme fuit. (Je ne parle pas des poèmes dans lesquels un récit domine, et la chronologie des événements intervient : ce sont des ouvrages mixtes ; opéras, et non sonates ou symphonies.)

Mais mon étonnement ne dure que le temps de me souvenir de mes propres expériences et des difficultés presque décourageantes que j'ai rencontrées dans mes essais de *composer* dans l'ordre lyrique. C'est qu'ici le détail est à chaque instant d'importance essentielle, et que la prévision la plus belle et la plus savante doit composer avec l'incertitude des trouvailles. Dans l'univers lyrique, chaque moment doit consommer une alliance indéfinissable du sensible et du significatif. Il en résulte que la composition est, en quelque manière, continue, et ne peut guère se cantonner dans un autre temps que celui de l'exécution. Il n'y a pas un temps pour le «fond» et un temps de la «forme»; et la composition en ce genre ne s'oppose pas seulement au désordre ou à la disproportion, mais à la *décomposition*. Si le sens et le son (ou si le fond et la forme) se peuvent aisément dissocier, le poème se *décompose*.

Conséquence capitale: les «idées» qui figurent dans une œuvre poétique n'y jouent pas le même rôle, ne sont pas du tout, des *valeurs de même espèce*, que les «idées» de la prose.

*

**

J'ai dit que le «Cimetière Marin» s'était d'abord proposé à mon esprit sous les espèces d'une composition par strophes de six vers de dix syllabes. Ce parti pris m'a permis de distribuer assez facilement dans mon œuvre ce qu'elle devait contenir de sensible, d'affectif et d'abstrait pour suggérer, transportée dans l'univers poétique, la méditation d'un certain *moi*.

L'exigence des contrastes à produire et d'une sorte d'équilibre à observer entre les moments de ce moi m'a conduit (par exemple) à introduire en un point quelque rappel de philosophie. Les vers où paraissent les arguments fameux de Zénon d'Élée — (mais, animés, brouillés, entraînés dans l'emportement de toute dialectique, comme tout un grément par un coup brusque de bourrasque) — ont pour rôle de compenser, par une tonalité métaphysique, le sensuel et le « trop humain » de strophes antécédentes; ils déterminent aussi plus précisément la *personne qui parle*, — un amateur d'abstractions —; ils opposent enfin à ce qui fut de spéculatif et de trop attentif en lui, la puissance réflexe actuelle, dont le sursaut brise et dissipe un état de fixité sombre, et comme complémentaire de la splendeur régnante; — en même temps qu'elle bouleverse un ensemble de *jugements* sur toutes choses humaines, inhumaines et surhumaines. J'ai débauché les quelques images de Zénon à exprimer la rébellion contre la durée et l'acuité d'une méditation qui fait sentir trop cruellement l'écart entre l'*être* et le *connaître* que développe la conscience de la conscience. L'*âme* naïvement veut épuiser l'infini de l'Éléate. — Mais je n'ai entendu prendre à la philosophie qu'un peu de sa *couleur*.

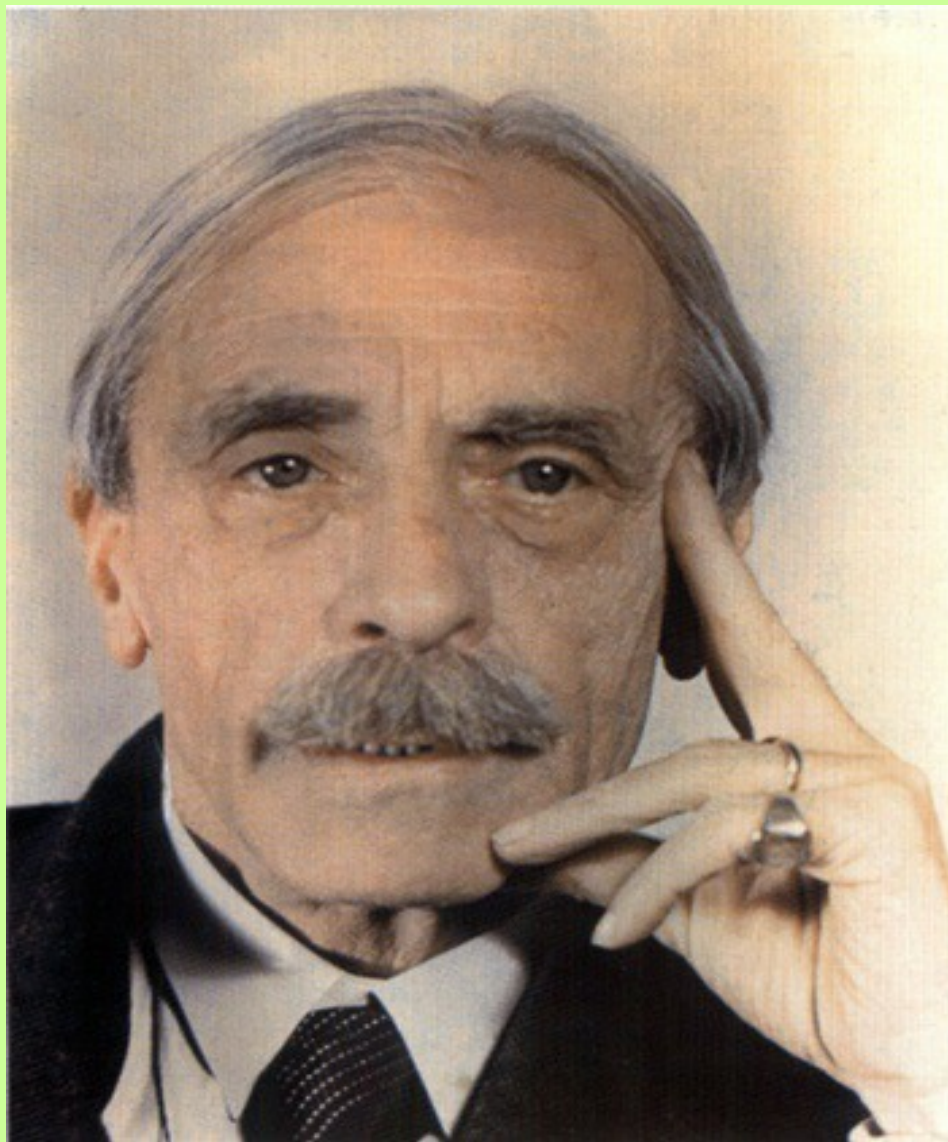
*

**

Les remarques diverses qui précèdent peuvent donner une idée des réflexions d'un auteur en présence d'un commentaire de son œuvre. Il voit en elle ce qu'elle dû être et ce qu'elle aurait pu être, bien plus que ce qu'elle est. Quoi donc de plus intéressant pour lui que le résultat d'un examen scrupuleux et les impressions d'un regard étranger? Ce n'est pas en moi que l'unité réelle de mon ouvrage se compose. J'ai écrit une «partition», — mais je ne puis l'entendre qu'exécutée par l'âme et par l'esprit d'autrui. C'est pourquoi le travail de M. Cohen (abstraction faite des choses trop aimables pour moi qui s'y trouvent) m'est singulièrement précieux. Il a recherché mes intentions avec un soin et une méthode remarquables, appliqué à un texte contemporain la même science et la même précision qu'il a coutume de montrer dans ses savantes études d'histoire littéraire. Il a aussi bien retracé l'architecture de ce poème que relevé le détail, — signalé, par exemple, ces retours de termes qui révèlent les tendances, les fréquences caractéristiques d'un esprit. (Certains mots sonnent en nous entre tous les autres, comme des harmoniques de notre nature la plus profonde...) Enfin, je lui suis très reconnaissant de m'avoir si lucidement expliqué aux jeunes gens ses élèves.

Quant à l'interprétation de la *lettre*, je me suis déjà expliqué ailleurs sur ce point ; mais on n'y insistera jamais assez : *il n'y a pas de vrai sens d'un texte*. Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait voulu dire, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun se peut servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas

sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulut faire, cette conñissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait.



Retrato de Paul Valéry, 1938 por Gisèle Freund (1912 – 2000)

foto de 26 cm x 19,5 cm