
L'aphorisme, de la fixité à la mouvance : Valéry, Montherlant,
Céline

Robert Pickering

Citer ce document / Cite this document :

Pickering Robert. L'aphorisme, de la fixité à la mouvance : Valéry, Montherlant, Céline. In: Désir d'aphorismes. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, 1998. pp. 109-120. (Littératures);

http://www.persee.fr/doc/pubp_1242-7888_1998_ant_23_1_2627;

Fichier pdf généré le 23/09/2025

L'aphorisme, de la fixité à la mouvance :

Valéry, Montherlant, Céline

par

Robert PICKERING

Pour illustrer la pertinence et la vitalité de l'aphorisme dans la littérature moderne, le choix de trois auteurs si dissemblables par leurs convictions comme par les directions de leur œuvre littéraire relève à première vue de la gageure. A plus forte raison que, à l'exception de Valéry, l'œuvre de Montherlant et celle de Céline semblent très éloignées des valeurs de concision, de définition et de splendide isolement dont l'énonciation aphoristique est porteuse. A cette apparente dissimilarité vient se joindre un critère problématique de quantité : il semblerait aléatoire de mettre en relief l'apport d'uniquement trois écrivains, fussent-ils des plus influents, face au foisonnement de l'écriture aphoristique au vingtième siècle¹. Il ne s'agit pourtant pas ici de survoler les pratiques aphoristiques de quelques maîtres, ou d'accumuler de simples exemples. Cette étude vise plutôt à accuser certaines opérations et exploitations importantes, susceptibles de montrer tout le potentiel dynamique et l'attrait du genre, la permanence aussi de sa sollicitation créatrice. A cet égard, la situation de Valéry, de Montherlant et de Céline est particulièrement éclairante.

Le statut de l'aphorisme chez Valéry dans son acception normale de formule résumant un point de morale ou un principe scientifique semblerait à première vue parfaitement transparent. Les ouvrages de théorie « poïétique » sont nets à ce sujet : dans la valorisation d'un art classique perce la primauté de la concision, de formes techniquement maîtrisées qui ne laissent pas de place à ce qui est vague, intuitif ou débordant. De surcroît, nous reconnaissons ici les tendances traditionnelles

¹ Le Sartre des *Mots*, par exemple, fait preuve d'une maîtrise peu égalée dans l'invention et le maniement de l'aphorisme. Mais l'aphorisme dans *Les Mots* est éminemment piégé : s'il véhicule la saisie de vérités diverses, il s'insère toutefois dans tel moment donné du parcours autobiographique global, et renvoie à une entreprise ironique qui oriente toute énonciation – surtout celles qui semblent capter les fondements d'une identité et d'une « vocation » d'écrire faussées – vers un processus de déstabilisation corrosive et décapante.

de la réception consacrée à Valéry, celles qui interprètent l'œuvre entière à la lumière des principes d'« ordre », de « pureté » et de « netteté » que plusieurs essais de *Variété* (en l'occurrence ici, « Situation de Baudelaire ») mettront vigoureusement en relief. Ces directions de l'invention et de la réception valéryennes sont parfaitement condensées dans une remarque succincte de *Tel Quel*, dont le formulé même reflète un jugement apparemment sans appel (*Œ*, II, 768)² :

LITTÉRATURE

Le style sec traverse le temps comme une momie incorruptible, cependant que les autres, gonflés de graisse et subornés d'imageries, pourrissent dans leurs bijoux. On retire plus tard quelques diadèmes et quelques bagues, de leurs tombes.

Mais le rôle de l'aphorisme dans l'écriture de Valéry est à la fois plus complexe et plus varié que ne le laisse supposer ce genre de déclaration tranchante, aussi bien en ce qui concerne sa situation dans la formation de l'écriture et de la pensée qu'en ce qui concerne les liens qui s'établissent entre l'écrit et l'époque où celui-ci paraît. Je voudrais aborder très brièvement ce que l'on pourrait identifier comme les trois aspects majeurs qui, à côté de l'interprétation traditionnelle et quelque peu réductrice du statut aphoristique chez Valéry, ouvrent l'écriture à une appréciation plus riche de ses possibles.

Il est vrai que, sur la base du reclassement et de la réévaluation des *Cahiers* que l'édition intégrale chez Gallimard³ est en train d'effectuer, certains aspects du travail des années 1890 confirment le mythique « Silence » qui intervient après le bouleversement affectif et intellectuel de la « nuit de Gênes ». Le caractère abstrait des considérations y est manifeste : Valéry commence à approfondir certains des thèmes les plus importants de sa réflexion, comme la recherche d'éléments homogènes dans la profonde hétérogénéité mentale, la conception de la vie de l'esprit et du fonctionnement social ou économique en termes de thermodynamique, ou une étude de l'imagination qu'il nomme

² Abréviations et éditions utilisées :

CII, 218 : Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard (6 tomes parus).

C, XXIX, 258 : Paul Valéry, *Cahiers* (fac-similé intégral, tomes I à XXIX), Paris, C.N.R.S., 1957-1962.

Œ : Paul Valéry, *Œuvres*, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2 tomes (1957, 1960).

BNF : Bibliothèque Nationale de France.

³ Paul Valéry, *Cahiers 1894-1914*, Paris, Gallimard, 6 tomes parus (tomes I-III sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri et Judith Robinson-Valéry ; tomes IV-VI sous la responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri).

« Géométrie des images ». Ces éléments, pris parmi bien d'autres dans les premiers cahiers, relèvent d'une volonté vigoureusement poursuivie d'établir un « Système » de la pensée, et s'accompagnent à cette époque d'ébauches de rédaction méthodique.

Mais cette direction synthétisante des idées, tendue vers une continuité du déroulement scriptural, ne tarde pas à rencontrer certains obstacles dont l'action commence à transparaître dès 1898. Le simple fait de vouloir systématiser la pensée dans ses relations avec le corps nécessite des moments de définition, de renvoi et de reprise, et instaure dans le tissu scriptural un réflexe de rédaction de plus en plus ponctuelle. L'année 1898 est en outre celle de la mort de Mallarmé : aux exigences internes d'une pensée qui se voudrait continue dans son mouvement vient s'ajouter un bouleversement affectif aussi puissant que celui de 1892. La tension qui en découle n'est pas sans exercer certains effets sur le régime de l'écriture : la recherche d'un « Système » sera en effet prise de vitesse par d'autres tendances non moins impérieuses. Peu à peu s'installe dans les *Cahiers* ce qui est sans doute leur régime d'écriture dominant : une rédaction qui agit par fragments, volontiers poétiques, ou qui tente de rester en contact avec l'ambition centrale du « Système » par une prose d'allure aphoristique. J'ajouterais que l'influence d'une philosophie de l'instant comme critère de la disponibilité existentielle, principe poétiquement exploité dans *Les Nourritures terrestres* en 1897, ouvrage que Valéry a certainement lu, est également à invoquer dans le contexte des facteurs de déstabilisation qui se font ressentir avec une force grandissante à partir de 1898.

Dans cet emploi de l'aphorisme, quelles en sont les formes majeures ? L'écriture par bribes de pensée ou de perception qui envahit progressivement les cahiers institue une problématique dont les tensions diverses ont une place de choix dans l'esthétique du fragment au vingtième siècle. Le premier aspect remarquable, c'est celui d'une écriture du discontinu qui reste paradoxalement à l'écart de l'aléatoire ou du fortuit, en se ressourçant aux mêmes régimes de recherche scripturale et conceptuelle qu'elle vient remplacer. Le deuxième aspect tient à la nature ontologique de l'aphorisme : celui-ci s'arroge un statut de nodule formateur, d'autant plus riche de résonances que son rayonnement virtuel n'est pas précisé. Cette fonction permet d'ailleurs le transfert possible de l'aphorisme d'un contexte à un autre, le caractère irréductiblement autonome de son identité favorisant un processus paradoxal d'échange et d'expérimentation. C'est surtout ce principe de mobilité et de potentiel polyvalent qui s'impose dans l'utilisation valéryenne de la forme aphoristique, lors du tournant capital de l'évolution de l'écriture qui se déclare autour de 1900. Un aphorisme sous des formes plus ou moins identiques peut circuler de contexte en contexte, confirmant par là le caractère provisoire, ainsi que les caractéristiques ouvertes et paradoxalement interdépendantes d'une

écriture qui, à partir de 1900, fonctionne toutefois de plus en plus dans le discontinu. La disparition de Mallarmé, par exemple, suscite plusieurs aphorismes sur la mort (par exemple, *CII*, 218, « La mort est du temps perdu » ; 223, « La mort est la limite de l'imaginable »), mais la mort comme du temps perdu était déjà présente dès 1895 dans les manuscrits de « *Monsieur Teste* », et sera reprise plus de quarante ans plus tard dans les brouillons de « *Mon Faust* » (BNF ms, f. 13 v°).

A cette mobilité et autonomie de l'aphorisme chez Valéry vient s'ajouter une autre caractéristique fonctionnelle, celle qui permet de circonscrire, avec une grande économie de moyens, le vaste édifice formé par tel domaine de la réflexion. Parmi d'abondants exemples, je n'en prendrai qu'un : la critique du langage est rassemblée dans une tournure succincte qui accuse toute la méfiance valéryenne envers les abus fiduciaires du langage et leurs corrélatifs métaphysiques (*CII*, 225, « On peut faire quelque chose à ce qui n'existe pas : on peut le nommer »). C'est en ce sens que l'on peut parler de la vertu proprement fondatrice de l'aphorisme chez Valéry, et de sa valeur constitutive de l'œuvre. A certains moments du développement de l'écriture Valéry semble prendre conscience de la nécessité de réunir ces phrases-éclat et de réserver leurs virtualités génératrices à des directions possibles de l'approfondissement intellectuel (comme en témoigne, par exemple, un petit carnet de 1901 contenant des notes hâtives de l'instant, autant de noyaux d'élaborations futures). Aussi l'aphorisme découvre-t-il toute l'ampleur de sa vocation : germe du futur, informé en même temps des réminiscences de son emploi dans des contextes passés, il s'impose tôt dans l'œuvre comme l'un des modes d'expression les plus originaux. La référence classique et didactique qu'il incorpore est largement dépassée dans l'exploitation de toutes ses résonances potentielles, lui assurant une ouverture privilégiée sur la complexité de l'écriture naissante.

Mais l'aphorisme chez Valéry accuse d'autres vertus, qui éclatent dans un contexte idéologiquement et chronologiquement distant de celui des premiers cahiers et brouillons. La situation des *Mauvaises Pensées et autres* comme publication « légale », parue pendant l'Occupation chez Corti en 1941, consacre une écriture aux allures aphoristiques en l'orientant vers des exploitations nouvelles, notamment vers ses rapports avec les constantes idéologiques et culturelles de l'époque. L'exigence habituelle chez Valéry d'une attitude de recul devant les événements projette une écriture de la concision, sous-tendue des valeurs de la clarté, de la rigueur et de l'ouverture intellectuelles qui sont les siennes, dans une perspective radicalement transgressive. Face à la transparence et à la facilité artistiques préconisées par l'orthodoxie autoritaire, une attitude de constante remise en question domine l'ouvrage. L'écho des préoccupations personnelles qui transparaît dans la formule suivante, par exemple :

« Que tous les systèmes finissent par des mensonges, cela n'est pas douteux » (*CE*, II, 787), entre nécessairement en conflit avec les valeurs officiellement prônées, en instituant une capacité de disjonction du réel, de puissance dislocatrice et subversive. A cette vision des choses naturellement déstabilisante correspondent la nature fragmentaire de l'ouvrage et la constitution d'un mode de discours très réfractaire dont l'aphorisme s'affirme comme le véhicule privilégié. Les principes conjugués d'incertitude et de recul par rapport au monde suscitent des formules du genre « il suffit de fixer un peu ses yeux pour changer le connu en inconnu, la vie en songe, le moment en éternité » (*CE*, II, 878), qui proposent des visions et des révisions radicalement autres de la réalité, qu'elle soit d'ordre événementielle, idéologique ou politique.

Le décalage qui se creuse ainsi entre l'être et le paraître oriente le fait de « penser mal » vers une réflexion sur la différence, au sein de laquelle s'affirme une saisie de l'aléatoire et de l'inachevé de tout état actuel du monde qui se voudrait définitif, supérieur ou totalisant. Le caractère lapidaire et cassant de l'aphorisme permet à la fois de cerner le noyau central d'attitudes fondamentalement opposées à toute rigidité et de suggérer aussi d'innombrables autres possibilités de penser et d'agir, inscrites en filigrane dans le dépouillement même de la profération. La réponse superficiellement perspicace des autorités de censure allemandes à la demande de papier pour une nouvelle publication augmentée des *Mauvaises Pensées* chez Gallimard en 1942 (*CE*, I, 67, « Pourquoi n'écrit-il pas les Bonnes?... »), relève en fait d'une ignorance flagrante de la véritable signification de l'écriture. S'impose par là un processus de va-et-vient entre portée particulière et généralisée du texte : par sa configuration de fragment, l'aphorisme s'installe dans une vigoureuse autonomie de fonctionnement, tout en restant le reflet d'un tout auquel il renvoie – nœud de tensions où Maurice Blanchot, dans une analyse remarquable de l'œuvre de Georges Perros⁴, voit l'une des expressions exemplaires de la littérature moderne, cette « forme d'éternité » comme le voudrait Nietzsche, analysant les exigences secrètes de son propre « style télégraphique »⁵.

⁴ Maurice Blanchot, « La note, l'aphorisme », « Reprises », *La Nouvelle Revue Française*, 8e année, tome 16 (juillet-septembre 1960), p. 480 : « Le terme d'aphorisme est peut-être trompeur ou dénonciateur : c'est la puissance qui borne, exactement la définition. Seulement cette forme, qui ainsi enferme et ne se complaît nullement dans les plaisirs lâches de la spontanéité, ne se développe pas et ne se déploie pas. Elle est, au contraire, comme retirée en elle-même ; elle est son propre horizon – l'aphorisme, c'est l'horizon –, celui d'une parole unique, solitaire, toutefois fragmentée, mais c'est un étrange fragment : il semble devoir servir à reconstituer un plus vaste ensemble, et en même temps il est, à titre de fragment, déjà complet, entier en ce morcellement et d'un éclat qui ne renvoie à nulle chose éclatée. »

⁵ Id., p. 481.

La pensée dans les *Cahiers* portant sur les rapports entre le général et le particulier est un domaine de choix de la réflexion, présent jusque dans l'un des tout derniers cahiers, écrit en 1944. Elle atteint en cette période difficile de la vie de Valéry, quelques mois seulement avant sa mort, des accents bouleversants d'angoisse et de poésie, liés à la problématique de l'« œuvre » prise, comme le démontrent les brouillons de « *Mon Faust* », entre les exigences d'un « poëin » toujours ouvert sur les possibles de l'être, de l'œuvre encore et toujours « à faire » (C, XXIII, 205), et la conscience poignante de l'œuvre désormais faite⁶. Cet irréductible lieu de tensions renvoie à une ambition capitale qui court en filigrane dans les *Cahiers*, et qui consacre l'aphorisme chez Valéry, dans le dernier de ses contextes d'emploi principaux, comme l'un des ressorts exemplaires d'une certaine quête unitive et synthétisante. Dans toutes les analyses que donne Valéry de cet état de synthèse, la constante d'une « chose en prose »⁷ est fouillée comme « l'un des secrets de l'art », proche du fonctionnement de la poésie et pourtant tout à fait autre. Parmi de nombreuses définitions, je ne citerai que la suivante, d'autant plus significative pour être écrite en 1917, l'année même de la parution de ce qui est à bien des égards la plus pure et la plus profonde réussite poétique de Valéry, *La Jeune Parque* (C, VI, 552-553) :

Vingt fois depuis 3 mois j'ai cru saisir un des secrets de l'art. Secret nouveau, [...] d'amener chaque phrase à *une place* - [...] Trouver la formule d'un ordre - En général le discours en prose est sans lois (par définition) - On lui donnerait des règles aussi rigoureuses qu'aux vers - [...] règles invisibles - des règles de métrique

⁶ C, XXIX, 258 :

Vas-tu former d'abord en toi un *tout*,
une figure fermée finie, et chercher
ensuite le détail - ?

Ou bien, de tel précieux élément de
ta présence, vas-tu favoriser la croissance,
va-t-il emplir le destin d'œuvre complète
Que sais-je?

Car nul mortel ne peut à la fois produire
le tout et la partie, le détail et l'ensemble [...].

Du particulier au général au particulier ;...

Du détail au Tout au détail -

Du Mon Corps aux Idées, au Monde, au Corps, aux Actes -

Du plaisir au zéro à la douleur au Zéro etc.

De la crainte au courage, à l'espoir, au désespoir..

De l'imaginaire au réel, du réel au probable, à l'idée, au
réel...

Etc

et toujours de l'heure à l'heure et du jour à la nuit au jour à
la nuit! -

O somme nulle!

⁷ Paul Valéry, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 121.

intellectuelle. Alors il y aurait un travail de mise en prose. Mais cela ne s'appellerait plus prose. Ce serait une nouvelle discipline -

De cette Œuvre « parfaite » en prose⁸, imprégnée au départ du modèle mallarméen mais tendue toujours plus vers quelques-unes des directions les plus originales de la réflexion chez Valéry – notamment celles qui concernent le fonctionnement du langage dans ses rapports nécessairement traduits avec la pensée –, il convient surtout de retenir ici la dimension englobante, lieu d'une parfaite symétrie entre les exigences de l'exactitude rationnelle et sémantique et celles non moins contraignantes du désir esthétique. Ce qui nous permet de situer avec plus de précision les caractéristiques déjà notées dans l'emploi de l'aphorisme chez Valéry, ce carrefour de possibles sujet à des tensions diverses – celles d'une recherche de la continuité méthodique à travers les exigences d'un éclatement de la pensée et de la formulation, celles aussi d'une focalisation particulière qui n'en débouche pas moins sur une portée plus généralement idéologique, et celles finalement d'une prose alliant les ressources les plus hautement valorisées de la poésie. Dans tous ces domaines l'aphorisme semble offrir en microcosme le reflet d'une synthèse qui le dépasse, et s'impose ainsi comme l'une des voies les plus propices à la recherche de l'Œuvre en prose rêvée.

A travers cette vocation synthétique, lieu de l'énonciation de l'apparemment incompatible, percent la pluralité et la versatilité de l'écriture aphoristique, de sorte qu'il n'est guère surprenant de découvrir chez d'autres contemporains fort différents de Valéry un attrait analogue exercé par le genre. Montherlant, si dissemblable de par ses convictions comme par sa production littéraire, fournit toutefois un point de repère très important dans toute appréciation des usages modernes de l'aphorisme. Valéry, chez qui tout prédisposait à une prise de distance relative à Montherlant, a admiré chez ce dernier la maîtrise stylistique et la diversité des registres empruntés par l'écriture, au point de citer Montherlant comme le plus grand écrivain de son temps, en ajoutant dans une nuance aux sous-entendus sibyllins, « Mais il ne faut pas le dire »⁹.

⁸ Pour un traitement plus approfondi du statut de l'« Œuvre en prose » dans la pensée et l'écriture valéryennes, voir l'excellent article de Nicole Celeyrette-Pietri, « La quête de l'Œuvre en prose », in « Valéry, la logique, le langage », *Sud*, 18e année (collection « Colloques »), 1988, p. 157-74.

⁹ Henri Perruchot (*Montherlant*, Paris, Gallimard, 1969, Collection « Pour une bibliothèque idéale », p. 172) cite Philippe de Saint Robert (*Montherlant le séparé*, Paris, Flammarion, 1969) dans ce contexte :

« Keyserling rapporte avoir eu une conversation avec Paul Valéry, à qui il aurait demandé : "Quel est votre plus grand écrivain aujourd'hui?" et qui aurait répondu : "C'est Montherlant. Mais il ne faut pas le dire." Conversation que Léon-Pierre Quint tenait de

Le trait d'union qui explique cette appartenance commune semble tenir aux valeurs chez l'un comme chez l'autre de la contrainte, aux fondements d'un art classique de la concision et de la netteté. L'importance chez Valéry de la figure du « gladiator » et du « dressage » de l'esprit, éloignée de ce qu'il y a de fiduciaire dans les croûtes sémantiques accumulées du langage, entre en contact avec un mépris analogue chez Montherlant du « verbiage creux » des « lieux communs », ces « mots et modes » situés à l'opposé des comportements et des attitudes « chevaleresques » qu'il ne cesse dans ses écrits de préconiser¹⁰.

C'est peut-être dans les paroles de Ferrante, passé maître du non-dit, de la réplique évasive ou difficile à sonder, que l'aphorisme s'épanouit à la fois avec le plus de vigueur et le plus de nuances. Par là nous reconnaissons un autre registre potentiel de l'écriture aphoristique, celui de condenser la signification si étroitement que les intentions se voilent en un camouflet trompeur, exploité à des fins théâtrales de menace ou de suspense¹¹. Les nombreux mots qui émaillent le texte de *La Reine morte* relèvent assez souvent d'une thématique de la transparence et de l'opacité, en découvrant l'envers d'un style ancré dans des considérations moralisantes ou abstraites, plus axé sur un jeu de symétries internes que sur le transfert d'un sens immédiatement repérable. Dès lors s'affirme une problématique de la communication, rendue d'autant plus complexe que les sentiments ou les intentions restent cachés, et même inconnus des personnages mêmes qui semblent les extérioriser. Comme le dit Ferrante, « Il y a les mots que l'on dit et les actes que l'on fait, sans y croire » (acte III, scène vi) : le fait de « mentir efficacement » (acte II, tableau I, scène i) s'érige en principe de conduite politique, mais ses conséquences sont encore plus déstabilisatrices au niveau de la connaissance de soi dont Ferrante, jusqu'à la fin de la pièce, ne cessera d'interroger les véritables contours. Dans un tel contexte, la formulation d'apparence la plus anodine ou la plus conciliante devient circonspecte, frappée d'une indétermination trouble : le mot de Ferrante, « Quand on vieillit, les colères deviennent des tristesses » (acte III, scène v) s'oriente à la scène suivante vers la nécessité de « sévir, à peu près au hasard », au cours des derniers échanges avec Inès de Castro.

Keyserling lui-même, et dont il a confirmé la teneur à Montherlant par une lettre datée du 15 juillet 1927. »

¹⁰ Voir notamment dans ce contexte *Le Solstice de juin* (Paris, Grasset, 1941), surtout les chapitres « Les chevaleries » et « Mots et modes ».

¹¹ Cette propension de l'aphorisme, différente de la maxime, est mise en relief par Maurice Blanchot (*op. cit.*, p. 481-82) : « La forme aphoristique, étrangère à la note par quelque chose de sombre, de concentré, d'obscurément violent, qui la fait ressembler au crime de Sade, est bien davantage opposée à la maxime, cette sentence à l'usage du beau monde et polie jusqu'à devenir lapidaire, tandis que l'aphorisme, comme le dit Georges Perros, est aussi insociable qu'un caillou (mais une pierre d'origine mystérieuse, un grave météore qui, à peine tombée, aimerait se volatiliser). »

D'où, chez Montherlant, une conjugaison quelque peu paradoxale de tendances conflictuelles, dont l'aphorisme est la formule de choix. La fonction unitive qui est la sienne se heurte aux limites contextuelles d'une pensée qui se cherche jusque dans la diversité de ses recoins les plus complexes. Tout se passe comme si Montherlant conférait à l'écriture aphoristique le pouvoir d'interroger les vérités mêmes qu'elle est censée circonscrire¹². Comme il l'écrit dans *Va jouer avec cette poussière*, « Une pensée prisonnière de son expression n'est pas de la pensée »¹³ : les vérités dont l'aphorisme est le dépositaire sont par là scrutées à travers les actes largement imprévisibles des personnages. Déstabilisation d'autant plus déconcertante que *La Reine morte* et, a fortiori, la reine Jeanne dite « la folle » du *Cardinal d'Espagne* posent une équation entre la vérité et le délire¹⁴, et suggèrent par là les bases oscillantes d'un univers où le « syncrétisme » et l'« alternance » sont les ressorts essentiels de l'expérience.

L'ambiguïté qui informe l'écriture aphoristique chez Montherlant¹⁵, faite d'une attitude de réserve relative à la puissance potentiellement sclérosante de toute forme littéraire face à l'expression, mais aussi d'une prise de conscience du potentiel psychologique et dramatique de ce

¹² Dans ses *Carnets* (Pléiade, *Essais*, p. 1351) Montherlant établit une comparaison entre la portée limitée et « suspecte » de la maxime isolée, et celle plus efficace que la maxime met en œuvre quand elle est fondue dans un texte qui l'englobe (« Cette pensée hachée, fragmentaire, par gouttes de lumière, sans haleine, vous fatigue [...]. Que les maximes si décrites soient placées à l'intérieur d'un texte, dans un long développement, on les tiendra pour des réflexions profondes. Ce sont l'isolement et la brièveté qui leur donnent un éclat excessif, et de là suspect. Nue une ampoule électrique aveugle, on la préfère enrobée de verre dépoli, voire ornementé »). D'où, en partie, la grande puissance de l'écriture aphoristique dans les pièces de Montherlant. Serti dans le déroulement d'événements qui se définissent à la fois par la fatalité qu'ils font peser sur les actes des personnages, et par leur imprévisible ouverture, l'aphorisme accède par là à une grande efficacité d'action et de résonance.

¹³ Henry de Montherlant, *Va jouer avec cette poussière*, Paris, Gallimard, 1966, p. 135.

¹⁴ *La Reine morte*, acte III, scène vi : (Ferrante) « Ils disent que je délire parce que je dis la vérité » ; *Le Cardinal d'Espagne*, acte III, scène ii : (Cisneros) « Ce qui me bouleverse est ailleurs : c'est parce qu'elle m'a fait entendre la voix de la vérité sortant de la bouche de la folie. Ne dit-on pas que chez les Arabes les fous sont tenus pour des inspirés ? Elle voit l'évidence, et c'est pourquoi elle est folle. »

¹⁵ Dans l'un de ses essais (« La création de *La Reine morte* », 1950 ; édition Gallimard, 1947, Collection « Folio », p. 166-67), Montherlant accuse les ambiguïtés idéologiques et politiques que les circonstances de 1942 avaient inévitablement suscitées. Alors que certaines tournures aphoristiques étaient ouvertement revendiquées par « des jeunes gens de la Résistance » ([Égas Coelho] « "On tue, et le ciel s'éclaircit" »), il n'y avait « rien de plus divers [...] que les réactions de l'occupant », tantôt critiques, tantôt approbatrices. L'aphorisme se situe par là dans la problématique de l'ambiguïté qui est l'une des caractéristiques d'une certaine littérature légale sous l'Occupation, non ouvertement idéologique. Ayant atteint une certaine pureté de l'expression, mais dans le contexte d'évocations psychologiques complexes fondées sur des intentions troubles ou ambiguës, Montherlant aurait pu faire sien le mot de Valéry, « Mes vers ont le sens qu'on leur prête ». Ressort par là le destin paradoxal de l'aphorisme pendant l'Occupation, didactique sans vouloir l'être, allusif sans verser dans un engagement idéologique voyant.

décalage, accuse une autre propriété de l'aphorisme, celle de sa vertu proprement créatrice dans la texture de l'écrit. Le Céline du *Voyage au bout de la nuit* n'est pas étranger à une telle exploitation : le flux de l'écriture débouche de loin en loin sur des énoncés aphoristiques dont la fonction dans l'écrit relève d'un phénomène d'intensification, de dynamisme et de relance, dans le sombre trajet de déboires qui jalonnent l'expérience de Bardamu.

Il s'agit ici de bien autre chose que des allusions littéraires parodiques dont le texte est généreusement saupoudré. Qu'il s'agisse de Montaigne¹⁶, de Lamartine¹⁷ ou de Chateaubriand¹⁸, une ironie profonde projette ces références dans un contexte de détournement et de dénonciation, comme autant de repères figés, sans pertinence pour l'expérience douloureuse de l'humanité. Si l'aphorisme, par sa forme condensée proche de la maxime et par son appartenance classique, semble compris dans la déviation de ces points de repère, il n'en remplit pas moins une fonction de compensation et de stabilisation dans l'économie de l'écrit. C'est que l'aphorisme est ici lié à la thématique du voyage et à la quête du savoir. Si le voyage s'avère une pérégrination sans fin vers une connaissance toujours plus miroitante des ressorts humains, il reste toutefois une vérité incontournable, que l'aphorisme est appelé à saisir : c'est le mot « La vérité de ce monde c'est la mort »¹⁹, formulé en l'occurrence lors de l'expérience américaine de Bardamu mais d'une validité permanente, quel que soit le lieu de son périple. Fondement de l'axiologie proposée par la vision célinienne, cette certitude négative n'est pas capable à elle seule de fonder la dynamique créatrice de l'écriture sur une énergie suffisante – ce que Céline reconnaît immédiatement, dans une qualification aphoristique importante : « Il faut choisir, mourir ou mentir. Je n'ai jamais pu me tuer moi ».

C'est dans la coprésence conflictuelle de cet impératif irréductible de relance, d'un côté, que Bardamu qualifie de « vice, cette envie de m'enfuir de partout, à la recherche de je ne sais quoi » (293) et, de l'autre, du

¹⁶ Il s'agit de la parodie célinienne d'une lettre de Montaigne, trouvée par Bardamu dans un exemplaire des *Essais* lors de l'agonie de Bébert (« une lettre qu'il écrivait à sa femme le Montaigne, justement pour l'occasion d'un fils à eux qui venait de mourir » – en fait, une lettre écrite à propos de la traduction faite par La Boétie d'une lettre de Plutarque) : « "Ah! qu'il lui disait le Montaigne [...]. T'en fais pas ma chère femme ! Il faut bien te consoler !... Ca s'arrangera !... Tout s'arrange dans la vie..." » (*Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952, Collection « Folio », p. 367 – la pagination dans les citations suivantes renvoie à cette édition).

¹⁷ « Tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire » (id., p. 24). Cf. la fin du « Lac » de Lamartine.

¹⁸ Id., p. 24 : « On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy? » – à comparer avec de nombreuses tournures stylistiques analogues de *René*.

¹⁹ Id., p. 256.

constat non moins puissant de l'irréversible fuite des êtres vers l'obscurité et la mort, que l'aphorisme déploie son action ambiguë. Dans ce dernier cas, celui de l'inexorable perte des choses, dont une thématique de la liquidité présente dans de nombreux contextes est le principal instrument véhiculaire, l'aphorisme joue le rôle d'un moment de suspension dans le flux des perceptions, un temps d'arrêt qui interrompt le récit de la dégénérescence humaine. Aussi la panique folle des citadins pendant une alerte aérienne est-elle entrecoupée par des considérations portant sur l'homme, de nature largement suspensive (110, « Tout ce qui est vie ou mort lui échappe. Même sa propre mort [...]. Il ne comprend que l'argent et le théâtre »). De même, la situation désespérée des pauvres aux États-Unis est résumée en une phrase où la répétition en dit long sur le contenu (265, « La vie des gens sans moyens n'est qu'un long refus dans un long délire ») ; et, lors de l'événement terminal (la mort de Robinson), l'angoisse d'être totalement dépourvu de moyens incite encore à des réflexions aphoristiques dont la teneur atténuée momentanément la douloureuse narration de l'agonie (622, « On manque de presque tout ce qu'il faudrait pour aider à mourir quelqu'un. [...] On a perdu la confiance en route »).

De l'autre tendance, celle de la valeur génératrice d'une écriture à tendance parfois aphoristique, le texte offre plusieurs exemples très significatifs. Devant le scandale sans doute le plus injuste et le plus douloureux dans l'échelle des valeurs céliniennes, celui de la mort d'un enfant (Bébert), l'écriture reste étrangement discrète (Bardamu n'assiste même pas à la scène) ; un nouveau chapitre reprend mais, par un réflexe de compensation, s'engage dans un mode aphoristique qui élargit le champ des considérations à l'échelle de l'humanité entière : « Autant pas se faire d'illusions, les gens n'ont rien à se dire [...]. Chacun pour soi, la terre pour tous » (371). A l'autre bout du registre affectif, le spectacle de l'égoïsme semble susciter parfois des réactions si intenses que l'écriture en appelle à des formulations aphoristiques dans un but de stabilisation et de prise de distance. C'est le cas, par exemple, d'un début de chapitre concernant la liaison avec Lola lors de l'expérience américaine : le premier paragraphe fait preuve d'un emportement à peine retenu, suivi d'un registre stylistique d'une tout autre tonalité (269, « L'égoïsme des êtres qui furent mêlés à notre vie, quand on pense à eux, vieilli, se démontre indéniable, tel qu'il fut c'est-à-dire, en acier, en platine, et bien plus durable encore que le temps lui-même »). A la différence de l'autre tendance majeure de l'écriture aphoristique chez Céline, l'aphorisme se caractérise ici par un ancrage plus solide dans la texture narrative : loin de porter un simple jugement ponctuel, les remarques s'enchaînent avec ce qui précède (même au travers d'une coupure de chapitre) et avec ce qui suit, assurant par là le déroulement de la narration à travers les aléas auxquels il peut être sujet.

La lecture de ces trois écrivains confirme la place très influente de l'aphorisme dans la littérature moderne, et illustre, tout en l'affinant, la problématique centrale d'une forme qui, par sa concision même, instaure un jeu de l'écriture agissant par association et mouvance. Ce paradoxe fondateur fait à la fois la force et la complexité du genre, tout en souplesse dans le non-dit d'une énonciation pourtant puissamment formulée. Peu de genres aussi condensés sembleraient en même temps aussi ouverts, aussi susceptibles de développements pluriels : au-delà de ses contextes d'utilisation restreints, l'aphorisme s'impose dans une gamme très étendue d'impulsions génératrices et inventives. C'est ce qu'exprime, à travers une boutade qui ne semblerait que provocatrice, un aphorisme de Supervielle :

Pour certains écrivains particulièrement intelligents, tout va de soi, alors ils écrivent fort peu ou même pas du tout. Le goût de l'ellipse donne celui du raccourci et de concentration en concentration on finit par ne rien écrire du tout.

D'autres éprouvent le besoin de tout expliquer, même le beau temps et la pluie²⁰.

C'est dire, au-delà de cette sorte de preuve par l'absurde, la portée synthétique du genre. Naviguant entre « ellipse », « raccourci », « concentration » et ambition de « tout expliquer », la vocation première de l'aphorisme est de se prêter à ces directions malicieusement réunies par Supervielle. Depuis le régime fragmentaire chez Valéry jusqu'à la motivation psychologique et théâtrale chez Montherlant, en passant par les stratégies diégétiques qui informent la mise en place de l'imaginaire célinien, l'aphorisme propose dans une articulation minimaliste des échappées saisissantes dont la modernité n'a certes pas fini d'apprécier la subtilité et la richesse.

²⁰ Jules Supervielle, « Aphorismes », dans « Notes », *La Nouvelle Revue Française*, tome 16, 8e année (1960), p. 771.