

CONCLUSION

I. DE LA PSYCHOLOGIE À LA POÏÉTIQUE.

S'il existe ce qu'on peut appeler "une pensée originale", elle ne peut provenir que d'un dialogue, non pas toujours familier, souvent même hostile, avec les idées majeures de l'époque contemporaine. Nous sommes tous, même les plus doués, déterminés par l'espace discursif dans lequel nous pensons, et, paradoxalement de prime abord, c'est à travers ces contraintes même que nous pouvons parfois atteindre à une certaine *singularité* des idées. Comme chez d'autres penseurs dépassant de la sorte le seuil d'une banalité, tel était le cas de Valéry lorsqu'il commença ses recherches dans les *Cahiers* avec des idées qu'il empruntait à la psychologie de son époque après les avoir examinées d'un regard incisif. Faute de preuves directes ni de témoignages précis, il est souvent difficile de trouver les sources de ses propres outils de pensée. Mais en recourant à une méthode historique et comparatiste, capable de mettre en relief certaines homologues entre la pensée valéryenne et la psychologie contemporaine, nous pensons avoir pu discerner quelques points probables de rencontre entre les deux, ce qui, là est la mérite de cette méthode, nous a permis de mieux saisir les assertions fragmentaires des *Cahiers*.

Au point de départ de l'investigation valéryenne, se trouvait un certain dialogue conflictuel avec l'associationnisme qui semble avoir invité Valéry à prendre une position rigoureusement immanente à l'imaginaire et à y considérer la *genèse* du sujet avec ses divers pouvoirs tels que la mémoire, le moi, la perception, à l'opposé tout naturellement de la psychologie spiritualiste traditionnelle qui alléguait les facultés mentales comme autant d'entités plus ou moins métaphysiques. Cette tendance empiriste fut poussée à l'extrême dans la tentative de « Agathe » et sa description du processus génétique du pur changement mental à l'apparition de l'intellect, alors que l'exigence du sujet autonome,

une autre problématique cruciale pour Valéry, commençait à réapparaître dans le milieu intellectuel de l'époque, quelle que soit sa forme, du spiritualisme renouvelé au kantisme physiologique. Cette exigence l'incita à élaborer la théorie des opérations qu'il appela son « Système » comme une tentative de kantisme valéryen telle qu'on la voit dans « Mémoire sur l'attention ».

Ainsi s'ouvre de nouveau un espace imaginaire qui ne peut plus être assimilé à la variation linéaire des suites mentales (*self-variance*). C'est un espace, disons, plus volumineux, susceptible d'établir des connexions multi-dimensionnelles d'images. Ainsi, ce que Valéry appelle « image intérieure » se rattache au problème kantien du schématisme, en ceci que, dans les deux cas, il s'agit de médiatiser la représentation et les images, ou en d'autres termes, l'intellect et l'immédiat corporel, pour réaliser un acte représentant une synthèse de ces deux niveaux. Nous devons de la sorte réexaminer le problème du réflexe ou de la DR (Demande - Réponse) qui revient souvent dans les *Cahiers*, en tenant compte de la réflexologie et de la théorie motrice qui soutenaient la psychologie à l'époque. Par cette étude comparée de Valéry et des psychologues tels que Théodule Ribot, Pierre Janet, Alfred Binet ou même Sigmund Freud, nous avons enfin compris que les idées valéryennes d'intellect, d'automatisme, de mémoire fonctionnelle, ou même d'inconscient, ont été conçues dans la trame épistémique de la théorie motrice.

Ce dernier point est d'autant plus important qu'il nous montre clairement en quoi consiste le risque de la critique psychanalytique. Celle-ci peut s'appliquer aux textes littéraires dans la mesure où elle est une théorie, par définition, universelle de l'être humain. Il faut pourtant bien mesurer sa portée quand on l'essaie sur un texte tel que *La Jeune Parque*, parce que, même si ce poème semble pénétré d'une force existentielle et émotionnelle, il suppose un schème épistémique d'une nature différente de la théorie freudienne, lequel nous invite à adopter une autre stratégie interprétative qui permet d'éclaircir, outre la dimension inconsciente psychanalytiquement analysable, cette strate moniste à laquelle l'intellect, l'émotion, l'image et le mouvement appartiennent tous au même titre. Ici, l'opposition *conscient / inconscient* n'est plus valable, pour cette raison simple que l'espace imagino-moteur est pour Valéry ainsi que pour ses contemporains le lieu même où la conscience se forme dans les mouvements inconscients. L'enjeu de *La Jeune Parque* ne concerne rien de

moins que la présentation poétique de toutes ces « modulations » psycho-corporelles.

Ainsi s'achève le passage de la psychologie à la poïétique. Valéry ne s'occupe plus uniquement des problèmes épistémologiques comme il l'a fait au début de ses recherches et, avec une volonté presque excessive, dans « Mémoire sur l'attention ». Le problème du schématisme et tous les arguments de la théorie du réflexe et du mouvement semblent l'avoir poussé à considérer cet espace où l'image peut être connectée directement au mouvement pour devenir un acte. Dès lors, la tâche du Valéry *poète-critique-penseur* ne consiste qu'à élucider ces processus incessants de construction et de destruction, à savoir cet espace intermédiaire ambigu qui s'ouvre entre la puissance assurée par les actes organisés et l'impuissance qui résulte des activités mystérieuses de l'être. *La Jeune Parque* est une expression poétique de cette ambiguïté psychophysiologique, tout comme le fait à sa manière la théorie poïétique, rédigée souvent sous le signe de « Gladiateur ». Et de surcroît, au cours des années qu'il a consacrées à la composition de son futur chef-d'œuvre, *Valéry a vécu lui-même cette genèse à la fois du poème et du sujet comme poète*, jusqu'à ce que *La Jeune Parque* soit devenue une « autobiographie dans la forme ». *Poème et poïétique* s'accordent ainsi dans une unité vécue du *poète*, dont le premier est une expression littéraire et le dernier une formulation théorique.

II. LA GENÈSE DU SUJET ET L'ÉCRITURE.

L'écriture valéryenne a ceci de particulier qu'elle se relance sans cesse et ne s'achève jamais. Les *Cahiers* ne se caractérisent pas seulement par leurs fragments elliptiques, mais aussi par la *répétition* des idées qui reviennent plus ou moins régulièrement sous la plume de Valéry. Ceci suscite une question de notre part autour du sujet de l'écriture d'autant plus que Valéry n'a pas cessé de remettre en cause l'idée classique d'auteur omnipotent. En effet, « *l'œuvre modifie l'auteur* », et c'est au moment même où elle est achevée que "l'auteur" peut être considéré comme « *celui qui a été capable de l'engendrer* » (*Æ*, II, 673). Mais quel statut, alors, doit-on attribuer à celui qui s'est occupé de ses *Cahiers* pendant près d'un demi siècle ? Comment se figurer celui qui ne considérait comme son œuvre véritable, unique et irremplaçable, que ces « *contre-œuvres* » (*C*, XX, 678) ?

Cette question a déjà attiré l'attention plus d'une fois. « *Le texte produit le texte, et les cahiers liés au mécanisme des "habitudes", deviennent les causes de l'écriture plus que l'effet d'une intention d'écrire* »¹, affirme Nicole Celeyrette-Pietri, et Régine Pietra, quant à elle, parle « *de ce retour infini sur soi dont la méditation des Cahiers nous instruit* »². Cette écriture répétitive des *Cahiers* n'est en fait rien de moins que ce qui provient de l'idée valéryenne de « sujet ». Si, comme c'était le cas pour l'associationnisme et la théorie motrice, le sujet est quelque chose à constituer sans atteindre jamais à cet état de perfection où il n'y aurait plus de risque d'être démolì, il doit être maintenu par un effort incessant à travers divers exercices comparables aux « gymnastiques » corporels. Il n'est pas fortuit que Valéry allègue souvent l'idée d'entraînement physique ou psychique. Les recherches psychophysiologiques qu'il a faites sous l'influence, surtout, de la théorie motrice, et toutes les expériences qu'il a vécues lors de la composition de *La Jeune Parque*, l'ont très probablement bien fait comprendre que le sujet de l'écriture n'est jamais donné préalablement, mais doit être construit et maintenu au moyen d'exercices continus qui consiste à *ne pas s'interrompre d'écrire*.

Les *Cahiers* servaient à Valéry de lieu pour ces exercices. La répétition pouvait résulter, même chez lui, de cette volonté de trouver une expression plus précise, ou bien, de la richesse inépuisable de son univers intérieur³. Mais il n'en est pas moins important de bien retenir l'aspect répétitif de l'exercice. En effet, l'acte d'écrire agit sur celui qui écrit, et cet effet réactif peut être à la limite plus important que ce que veut dire l'écriture, parce que l'essentiel ne consiste qu'à organiser son pouvoir potentiel d'écrivain et à le maintenir aussi longtemps que possible à travers

1. CELEYRETTE-PIETRI, *Valéry et le Moi*, p. 324. Voir aussi : PICKERING, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, p. 15, n. 22.

2. PIETRA, *Valéry. Directions spatiales et parcours verbal*, p. 19. Voir aussi : « *Je suis comme une vache au piquet et les mêmes questions depuis 43 ans broutent le pré de mon cerveau.* » (C, XVIII, 648).

3. Merleau-Ponty quant à lui remarque cette richesse dans le monde extérieur qui est intarissable pour les peintres : « *Au moment où il [le vrai peintre] vient d'acquiescer un certain savoir-faire, il s'aperçoit qu'il a ouvert un autre champ où tout ce qu'il a pu exprimer auparavant est à redire autrement. De sorte que ce qu'il a trouvé, il ne l'a pas encore, c'est encore à chercher, la trouvaille est ce qui appelle d'autres recherches. [...] Durerait-il des millions d'années encore, le monde, pour les peintres, s'il en reste, sera encore à peindre, il finira sans avoir été achevé.* » (*L'Œil et l'esprit* [op. cit.], pp. 89-90).

la répétition de ces actes tâtonnés. Nous comprenons ainsi que, s'ils paraissent d'abord opposés, les intérêts de Valéry pour les idées empiristes (association, genèse, tâtonnement, image-mouvement) et pour les idées transcendantalistes (représentation, opération, système de notations) se sont enfin unis dans *l'acte de l'exercice* qui veut réaliser une maîtrise complète de soi au sein même des expériences vécues. On ne peut alors plus considérer séparément les *Cahiers* et les œuvres. Car ils constituent les uns et les autres autant d'occasions d'entraînement et leurs fonds reflètent théoriquement et littérairement ce en quoi consiste l'exercice qui n'est que l'acte d'écrire.

III. VALÉRY DANS L'HISTOIRE DES IDÉES ET DE LA LITTÉRATURE.

Ce lien chez un même auteur entre la réflexion théorique et la création d'œuvres caractérise la littérature moderne. Sans parler des Romantiques allemands qui représentent une des premières émergences de cette tendance, il suffit de nous rappeler le cas de Edgar Allan Poe qui a voulu expliciter, avec le maximum de conscience, les conditions d'un bon texte littéraire dans « La Genèse d'un poème », ou celui de Stéphane Mallarmé qui a essayé de pénétrer au plus profond du langage où le poète pourrait trouver les secrets de la création poétique au détriment de sa propre existence. L'écrivain moderne se trouve plus ou moins déchiré entre ces deux mouvements opposés : le désir acharné d'une œuvre qui dépasserait toutes les précédentes — désir dont le cas extrême est l'idée mallarméenne du Livre — les conduit inévitablement à une réflexion théorique sur ses conditions foncières, ce qui par contrecoup empêche une création spontanée.

Très conscient depuis 1892 jusqu'à désespérer de sa propre impuissance comme poète par rapport aux « *perfections des poésies singulières de M[allarmé] et de R[imbaud]* » (C1, 178), le jeune Valéry a poussé à l'extrême la réflexion théorique en ceci, d'une part, qu'il n'était plus question de devenir le meilleur poète mais de *pouvoir l'être*, et de l'autre, que les recherches ne se bornaient plus au domaine purement littéraire, comme chez Poe et Mallarmé, pour se lancer dans un espace presque sans limite qui est l'imaginaire où *tout* pouvait être objet d'interrogation tant qu'il s'agissait des activités humaines. Peut-être jamais personne

n'a essayé comme Valéry de ramener les problèmes de la création littéraire à ceux de la psychologie générale. Il y en a certes qui s'évertuent, comme purs théoriciens, à élaborer des notions générales de la composition afin d'établir une esthétique consistant dans une explication psychologique et philosophique de la littérature. Mais le cas de Valéry a ceci de particulier qu'il a tenté cette théorisation tout en restant poète créatif, au moins lorsqu'il rédigeait « Agathe » et *La Jeune Parque*. Valéry est un des rares écrivains, sinon unique, qui a vécu, et unifié au moins une fois avec *La Jeune Parque*, ces deux activités qu'il avait poursuivies d'une manière illimitée en multipliant sans cesse les recherches psychologiques des *Cahiers* d'une part, et en s'attachant aux travaux très exigeants de la création poétique de l'autre.

L'espace génétique ainsi ouvert se caractérise par sa nature imaginaire qui n'est pas sans rapport avec l'associationnisme et la théorie motrice. Mise dans le déroulement historique de la littérature française, l'idée valéryenne d'*imaginaire* semble signaler une certaine filiation, cachée et inconnue, d'expérience imaginaire. Il ne s'agit pas des études des influences directes, mais d'une succession de sensibilités littéraires particulières. Tout comme Valéry se plonge dans le niveau impersonnel des images où le statut de l'auteur ne s'établit pas encore et où il ne peut qu'*attendre* ce dont il a besoin pour créer son œuvre, Maurice Blanchot, par exemple, s'interroge sur la possibilité, pour la littérature, d'un langage qui soit « *tout entier image* ». Ce n'est pas au sens du « *langage imagé* » ni de la *re-présentation* d'une chose réelle (pp.31-2⁴), dans la mesure où l'image ainsi comprise ne possède pas cette distance entre sujet et objet grâce à laquelle se réalise l'« *image nette* » d'une chose. Tout à l'opposé, on ne peut être ici que *fasciné* par ce qu'on « *voit* », ou plus précisément, par ce qui nous « *touche* », puisque ce n'est plus une *vision à distance* (pp.28-31 et 354⁴). Il ne s'agit alors pas du *signe* de quelque chose, et à ce titre, cette image n'a pas de signification ni de sens qui nous permettent une compréhension ou un saisissement du monde. Au contraire, elle « *fait de notre intimité* une puissance extérieure que nous subissons passivement » (p.352⁴). Blanchot retourne ainsi « *vers une intimité plus profonde, vers le plus intérieur et le plus invisible, quand nous ne sommes plus soucieux de faire et d'agir, mais libres de nous et des choses réelles et*

4. BLANCHOT, *L'Espace littéraire* (op. cit.).

des fantômes des choses, [...] au plus près de ce point où "l'intérieur et l'extérieur se ramassent en un seul espace continu" », c'est-à-dire à ce que Blanchot appelle « espace imaginaire » (pp. 176-84).

La réflexion autour de l'imaginaire nous permet aussi de situer Valéry dans l'histoire des idées, quoique l'acception de cette notion soit ici différemment nuancée. Il est curieux, dans cette perspective, que Michel Jarrety cite les ouvrages plus ou moins phénoménologiques — notamment *L'Imaginaire* de Jean-Paul Sartre et l'introduction de Michel Foucault pour *Le Rêve et l'existence* de Ludwig Binswanger — pour expliquer l'imaginaire valéryen qui, selon lui, peut se rattacher à la pensée de Étienne Bonnot de Condillac⁵. Ce lien est un peu inattendu, puisque l'élémentarisme de Condillac constitue une des origines de l'associationnisme contre lequel Sartre a proposé sa théorie phénoménologique de l'imaginaire. Nous avons montré aussi l'enracinement des idées valéryennes dans le milieu intellectuel contemporain où étaient dominantes la réflexologie et la théorie motrice. Pourtant, plus d'une étude a déjà relevé l'affinité entre Valéry et Maurice Merleau-Ponty⁶, bien que, dès *La Structure du comportement*, ce dernier ait sévèrement critiqué l'atomisme naïf du psychophysiollogisme qui recourt amplement à la notion de réflexe. Tout se passe comme si Valéry se faisait un creuset auquel rejoint le courant des idées classiques du XIX^e siècle et à partir duquel une autre tendance émerge peu à peu pour former, avec des idées qui proviennent d'ailleurs, une phénoménologie française.

En effet, le mouvement et le corps constituent une partie intégrante de la philosophie de Merleau-Ponty, dont l'essentiel consiste à écarter la représentation pour aborder directement l'attitude intentionnelle de notre propre corps dans le monde. Ce

5. JARRETY, *Valéry devant la littérature*, notamment pp. 38-43.

6. C'est Signorile qui l'a remarquée en ceci entre autres que, chez ces deux penseurs, le sujet entretient un rapport ambivalent avec le monde à travers son propre corps qui est à la fois voyant et visible, touchant et touché (*Paul Valéry, philosophe de l'art*, pp. 84-5, 165). Inoué a étudié toute l'ampleur de ce problème du *chiasme* dans sa thèse (*Valéry : « l'apparaître des choses »*, pp. 127-48). Selon elle (p. 142, n. 15), le mot « *chiasma* » qui se trouve dans *Tel Quel* (*Œ*, II, 490) a été repris dans *Résumés de cours* de Merleau-Ponty qui, très probablement, l'emprunte dans son livre *Le Visible et l'invisible*. Ouzounova-Maspero affirme aussi l'aspect phénoménologique de Valéry linguiste en mettant en relief la réflexion de celui-ci sur l'acte du *Je corporel* qui fait surgir originellement la signification dans une expérience anté-prédicative (*Valéry et le langage dans les Cahiers (1894-1914)*, pp. 132-46).

qu'il appelle « *l'intentionnalité motrice pure* » s'explique ainsi :

La conscience est l'être à la chose par l'intermédiaire du corps. Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son « monde », et mouvoir son corps c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation. La motricité n'est donc pas comme une servante de la conscience, qui transporte le corps au point de l'espace que nous nous sommes d'abord représenté. Pour que nous puissions mouvoir notre corps vers un objet, il faut d'abord que l'objet existe pour lui, il faut donc que notre corps n'appartienne pas à la région de l'« en soi ». ⁷

L'intérêt plus ou moins constant que montre le philosophe pour Valéry, intérêt dont les détails restent à être étudiés⁸, pourrait s'expliquer par les idées phénoménologiques latentes que Valéry avait intuitivement dans le cadre de la théorie motrice. Et le travail du philosophe consistait, au moins en partie, à épurer dans un but phénoménologique les arguments trop objectivistes sur les rapports entre mouvements corporels, monde et conscience.

L'emploi que nous avons fait du terme *ambiguïté* s'avère ainsi nécessaire, bien que nous l'ayons adopté au début sans songer à ce contexte historique. Quoique nous nous soyons bornés au domaine intérieur de la genèse qu'est l'imaginaire, Valéry nous présente ce seuil ambigu où sujet et objet ne se distinguent plus comme dans « Agathe », ou bien, comme l'affirme sa théorie poétique, ce moment où le poète perd son autonomie, pénétré des images venant d'on ne sait où, parmi lesquelles il attend celle dont il a besoin. Comme l'a bien remarqué Naoko Inoué⁹, compte tenu notamment des écrits de Valéry sur la peinture, cette ambiguïté qui lui est essentielle semble annoncer l'avènement de l'idée d'ambiguïté chez Merleau-Ponty : « *Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propres — ces gestes, ces tracés dont il est seul capable [...] — il lui semble qu'ils émanent des choses mêmes [...]. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s'inversent. C'est pourquoi tant de peintres ont dit que les choses les regardent [...].* » (p.31³).

7. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception* (op. cit.), p.161. Voir aussi : « *Je ne puis comprendre la fonction du corps vivant qu'en l'accomplissant moi-même et dans la mesure où je suis un corps qui se lève vers le monde.* » (p.90).

8. Ouzounova-Maspero remarque déjà brièvement l'affinité entre ces deux penseurs autour de l'intentionnalité motrice (p.145⁶).

9. Voir la note 6.

Les recherches solitaires dans les *Cahiers* ainsi que la théorie poétique qui provient des expériences vécues lors de la création du poème, ne se trouvent pas seulement imprégnées des idées majeures de la psychologie contemporaine, mais lancent aussi un nouveau mouvement de la pensée qui se concrétise dans les domaines de la littérature et de la philosophie. La *singularité* d'un penseur ne peut résider que dans les réarrangements des idées qui lui précèdent : il en forme une déviation, sinon une direction, laquelle, par la suite, se développe et devient un mouvement réel de l'activité nouvelle. Parfaitement conforme à cette définition du penseur original, Paul Valéry se montre comme un lien entre la pensée du XIX^e siècle et celle du XX^e par tous ses efforts qui tentaient d'ailleurs de relier différents domaines tels que la psychologie et la poésie. Cette nature multidimensionnelle, essentielle à la pensée valéryenne, suscite encore divers problèmes qui ne cessent de nous interroger.