

CHAPITRE VI

VERS LA POÏÉTIQUE DE L'AMBIGUÏTÉ

I. LE RETOUR À/DE LA POÉSIE.

Après avoir examiné l'itinéraire principal de la pensée psychologique de Valéry dans les *Cahiers*, il est opportun de nous attacher à étudier en détail les problèmes liés à la création poétique et à la théorie littéraire. Il va sans dire qu'en 1917, avec *La Jeune Parque*, fruit de son labeur douloureux de plus de quatre ans, Valéry revenait de façon décisive vers le milieu littéraire qu'il avait au moins une fois abandonné. Il ne s'agit pourtant pas seulement du fait objectif qu'il a ainsi commencé à travailler de nouveau divers poèmes datant des années 1890, et qui seraient bientôt recueillis dans *Album de vers anciens*, mais aussi de ce retour chez lui de la poésie. Les difficultés qu'il a rencontrées lors de la composition ont incité le poète à s'engager dans tous les problèmes, théoriques et pratiques, de la création littéraire.

Ses réflexions poétiques sont bien connues. Si elles nous semblent encore à étudier, ce n'est pas indépendamment des autres recherches de Valéry ni en tant que sujet purement artistique, mais dans leur relation avec les réflexions philosophiques et psychologiques des *Cahiers*, comme l'ont déjà signalé Robert Pickering, Françoise Haffner et Micheline Hontebeyrie :

[...] en abordant le rapport entre les dossiers d'analyse et les brouillons de *La Jeune Parque*, il importe de mener de front une approche qui tienne compte des acquis de la pensée, et qui sache repérer dans la rédaction du poème les moments d'écart ou de révision par rapport à la masse de considérations qui la sous-tend.¹

1. PICKERING, HAFNER et HONTEBEYRIE, « Lieux génétiques inédits chez Paul Valéry », p. 83.

Toutes les recherches valéryennes doivent aujourd'hui tenir compte de ce rapport réciproque qu'entretiennent à divers niveaux les réflexions abstraites et l'exécution poétique. Valéry l'a d'ailleurs bien précisé dans sa lettre à Aimé Lafont de septembre 1922 :

Je considère que mon bénéfice le plus net retiré de mes poèmes (et singulièrement de *La Jeune Parque*) a été l'ensemble des observations que j'ai faites, pendant leur composition, sur moi-même les composant. Mais je crois, d'autre part, que ces réflexions, et d'ailleurs toutes les précisions que j'ai cherchées sur bien des sujets, en dehors de toute vue littéraire, n'ont pas été sans profiter un peu à mon travail de poète. (E, I, 1636)²

Nous allons voir comment les pensées psychologiques que nous avons jusqu'ici examinées laissent des traces dans les œuvres et les écrits théoriques de Valéry sur la poésie. Comme il est plus facile de passer du domaine psychologique à celui de la poétique, nous aborderons d'abord sa théorie sur la poésie, recherche qui nous amènera pourtant inévitablement à l'acte de la composition littéraire, surtout celui-là même qui a produit son poème majeur, *La Jeune Parque*. Nous mènerons l'étude en trois thèmes distincts : l'exécution dans la création littéraire, l'œuvre ainsi construite et les réflexions théoriques tirées de ces expériences de composition. De ces trois thèmes, l'acte créateur étant le plus difficile à retenir mais le plus important, nous nous efforcerons de mettre en relief ce dernier au cours de recherches sur la théorie poétique et l'œuvre concrète qu'est *La Jeune Parque*.

II. L'ŒUVRE COMME EXERCICE.

La poétique de Valéry est tellement bien connue³ qu'il serait presque inutile de la présenter en détail si nos études sur la théorie motrice chez Valéry ne nous incitaient pas à la réexaminer dans ce contexte. En fait, dans la réflexion sur la création poétique, on retrouve l'interrogation fondatrice testienne de "Que peut un homme ?" sous une autre forme qui vise précisément la coordination corporelle et imaginaire de l'acte : ne demeurant pas

2. Voir aussi la lettre à Mockel de 1917 (LQ, 123-4).

3. Citons parmi les études classiques les livres suivants : HYTIER, *La Poétique de Valéry* ; INCE, *The Poetic Theory of Paul Valéry*.

dans le domaine restreint de la littérature, le poète élargit le champ de recherche pour considérer la poésie dans une perspective qui n'est pas sans rapport avec la théorie motrice. Ce n'est pas, nous le disons pour éviter tout malentendu, que Valéry ait *appliqué* cette doctrine au domaine poétique. Il faut plutôt parler de ce qu'on pourrait appeler une "synchronisation" qui a eu lieu entre les réflexions psychologiques des *Cahiers* et celles qui portent sur la création littéraire, que Valéry, à quelques exceptions près, commença à élaborer dans les années 1910 à mesure qu'il écrivait son propre poème.

Un des fragments du Cahier « Jupiter » (1903-1904) annonçait déjà l'idée directrice de la poétique valéryenne qui consiste à « *négliger ce que l'artiste a cru vouloir ou peindre, pour ne saisir que les moyens mis en œuvre* » (C VI, 11). On sait très bien que Valéry s'efforçait d'opposer le processus de la fabrication à l'œuvre achevée et séparée de l'auteur, pour apprécier celui-là plus que celle-ci : « *L'œuvre ne m'importe pas profondément. C'est le pouvoir de faire les œuvres qui m'intrigue, m'excite, me tourmente.* » (C, V, 152). L'idée sera aussi répétée dans la « Première leçon du cours de poétique » au Collège de France avec cette formule si célèbre : *« [...] l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte. » (Æ, I, 1349).

Au premier abord, le regard porté sur les actes créatifs semble avoir privilégié de nouveau le problème du *potentiel mental* qu'avait exprimé le jeune Valéry en 1894 dans une lettre à André Gide : « *J'ai agi toujours pour me rendre un individu potentiel.* » (Corr. G/V, 217). Selon cette « *morale de la mort* » qu'il présente dans la même lettre ainsi que dans l'« Essai sur le mortel », il faut penser à une *combinatoire* de l'esprit et à la « *mort naturelle* » qui viendra après « *l'exhaustion totale des possibilités du système d'un homme individuel* », ou ce qui revient au même, après la réalisation de « *toutes les combinaisons de ses capacités partielles* » (C, VII, 690). Cette idée a été amplement utilisée en 1897 dans l'« Essai sur Mallarmé » où Valéry estime hautement ce poète qui essayait d'« *épuiser toutes [les] combinaisons possibles* » entre « *les mots du langage* » (C II, 276-7). Mais, même si cette notion resta capitale dans les *Cahiers* sa vie durant⁴, la poétique valéryenne, ne s'en tenant pas à cette définition statique

4. Voir un fragment de 1922 (C, VIII, 636).

(en quelque sorte mathématique) de la possibilité, a pris une forme kinesthésique en se synchronisant avec la théorie motrice pour rendre la notion de potentiel plus dynamique et corporelle.

On sait que la théorie ainsi conçue de la poésie a été baptisée « *poïétique* » — quoique Valéry hésitât à prononcer le mot — afin que l'on puisse y voir l'idée de *faire* ou de *poëin* plutôt que les règles de la rhétorique surannée (Æ, I, 1342). Dans les *Cahiers*, l'aspect moteur de la poïétique est exploré sous le sigle de *Gladiator*⁵ qui rassemble les fragments concernant diverses activités de l'homme, artistiques, intellectuelles ou sportives :

Gladiator —
le dessin
le parler-écrire
le chanter — rythmes
le calcul — raisonnements
le dressage — cheval — Il y a un cheval en toi. (C, XI, 823)

Valéry énumère ailleurs autant de *gladiators* pour chaque domaine particulier :

piano Jaëll
cheval Baucher
violon Paganini [et] Robert Houdin
langage Mallarmé, Banville, Bossuet
math[ématiques] H[enri] Poincaré
fleuret X
esprit, wit Y
orchestre Wagner (CI, 356)⁶

Tout cela pour accentuer les actes créatifs du poète, et c'est pourquoi l'analogie entre la poésie et la danse est cruciale chez Valéry : « *Poésie. Il faut dire Poésie comme on dit Escrime, Danse, Équitation ; et ainsi de toutes les spéculations —* » (C, VII, 399). En effet, la poésie et la danse ont ceci de commun qu'elles ont toutes deux leur fin en elles-mêmes (Æ, I, 1330-1), et qu'elles utilisent et combinent leurs fonctions « *dans [la] plus grande netteté, finesse et force* » (C, VII, 180) : la « *fonction* » est comparée dans ce contexte au *muscle*, et ce terme y joue un rôle beau-

5. Dans cette section, nous recourons amplement aux fragments des *Cahiers* qu'a classés Judith Robinson-Valéry sous la rubrique « *Gladiator* » dans son édition de la « *Bibliothèque de la Pléiade* »

6. Passage d'un Cahier omis par inadvertance dans l'édition du C.N.R.S. .

coup plus important qu'une expression figurée. En effet, le penseur use « *de son esprit comme [le danseur] de ses muscles et nerfs* » (C, VI, 173). Ailleurs, Valéry précise de la poésie : comme la littérature est l'« *art du langage* » (C, IX, 748), « *le meilleur [poète] est celui qui possède le mieux son langage* » à la fois intérieure et objectivement, « *comme athlète ses muscles* » et « *comme anatomiste, les muscles* » ; la tâche du poète est alors de « *joindre l'anatomiste à l'athlète* ».

La comparaison frappante entre la poésie et la danse est commentée à maintes reprises, mais personne n'a médité jusqu'ici comment elle est possible. La question nous semble pourtant justifiée : la poésie et la danse appartiennent toutes deux à des domaines très différents de prime abord, l'une au langage et l'autre au corps humain, mais il y a très probablement un certain lien qui permet à l'imagination de Valéry de passer de l'une à l'autre. On peut au moins dire que la théorie motrice, dominante à l'époque, est capable d'expliquer ce passage : le rapprochement de la poésie et de la danse n'est pas surprenant, parce que le langage et l'imagination dont le poète a besoin pour la création poétique sont de nature motrice, et donc appartiennent aussi au niveau corporel. Ce n'est évidemment pas que Valéry ait eu l'intention de réduire toute la poésie au mouvement. Tout se passe plutôt comme si le schème de la théorie motrice tellement utilisé et déployé dans les *Cahiers* avait servi en quelque sorte de *modèle* pour la réflexion poétique.

Ainsi Valéry a-t-il placé la valeur principale de la création littéraire dans « *l'exercice* » (C, VI, 204) qui n'est pas sans rapport avec le plan corporel : « *Je n'aime pas la littérature, mais les actes et les exercices de l'esprit.* » (C, VII, 206). Il accentue ailleurs la corporéité de l'intelligence : « *La littérature n'est rien de désirable si elle n'est un exercice supérieur de l'animal intellectuel.* » (180). En un mot, « *l'art n'est qu'entraînement* » (C, IX, 284). La hiérarchie ordinairement supposée entre l'œuvre et le processus de fabrication, selon laquelle le premier est plus estimé, est ici renversée. Valéry en était bien conscient, puisque sa position avait été prise en quelque sorte contre son maître : il s'agit, comme il le dit lui-même, de « *bouleverser l'ordre établi et surtout le système Mallarmé qui faisait l'Œuvre — but d'univers* », alors que Valéry ne s'intéresse qu'à « *l'homme* » (C, XVI, 698).

De ce point de vue, l'œuvre n'est qu'« *une dépouille d'animal, une toile d'araignée, une coque ou conque désertée, un cocon* »

(C, V, 88), ou, « *des excréments, des résidus d'actes* » (C, VI, 18). En accordant de l'importance aux « *actes formateurs* » (C, VII, 700), Valéry va jusqu'à identifier l'œuvre au processus de création, ou au moins, à revendiquer leur identité idéale : « *La véritable œuvre d'art est la composition elle-même ou la fabrication de l'œuvre d'art.* »⁷. Mais comment concevoir les actes créatifs comme une œuvre ? Il nous semble que la manière valéryenne de penser, étroitement liée à la théorie motrice, joue ici un rôle crucial.

En effet, le thème de « *Gladiator* » suppose l'« *équivalence des choses et des actes* » (C, VII, 693) et substitue aux objets les actes obtenus après les analyses et les reconstitutions « *en pur* ». Et Valéry insiste souvent sur la « *séparation nette des constituants et des opérations* » (C, VIII, 759), idée principale de son « *Système* », qui peut s'attacher à la création poétique sous le sigle « *Gl. etc.* ». On voit alors clairement que les idées du « *Système* », qui sont de nature motrice, pénètrent aussi dans la réflexion sur la fabrication artistique. Les constituants purs ainsi revendiqués pour ces deux domaines sont par la suite conçus à l'instar de l'indépendance habile des doigts du musicien chez le pianiste ou le violoniste (C, VII, 237 ; C, XII, 428 ; *Œ*, I, 1400). Nous avons vu l'importance de l'idée de virtuosité chez Valéry, qui a une certaine affinité avec la théorie motrice. Il faut la reprendre ici dans le contexte littéraire : « *L'écrivain comme un virtuose qui étudie, rend conscients ses doigts.* » (C, XII, 673). L'analogie ne s'arrête pas là. Comme le musicien joue de son instrument, le poète joue du sien qui est sa propre existence en état créatif.

Poète — Pianiste

L'exécution sur soi-même

Se considérer, s'assembler, s'accorder, s'attaquer, s'attendre et s'écouter comme un instrument ; comme résonateur d'un désir, comme présence, imminence de choses désirables ;
(C, VI, 824)

L'identification de l'œuvre et de son processus de fabrication se constate aussi avec la *danse*, puisqu'un poème n'existe qu'en acte, à savoir « *au moment de sa diction* », et que, de surcroît, « *la réalisation d'une œuvre d'art* », telle que celle d'une peinture ou d'une sculpture, peut être conçue, quand celles-ci sont *rythmées*, « *comme une œuvre d'art elle-même* » (*Œ*, I, 1400-2). Il s'agit alors de l'« *artiste [...] de soi* » (C, VI, 173).

Tout se passe comme si la poïétique de Valéry se répartissait

7. Voir aussi : C IV, 280 ; *Œ*, II, 1362.

en deux visées, en suivant précisément celles de la théorie motrice. D'une part, il faut que les actes artistiques atteignent à un certain état automatique de perfection, comme l'intellect en a besoin pour bien fonctionner. C'est justement ce dont traite la théorie valéryenne de "*l'instrument*" sous le sigle de « Gladiateur » : « [...] *la disparition des termes interposés, du bras et de la main entre la pointe et le cerveau — du corps entre la perception et la réponse [...]* » (C, IX, 623) ; il faut rendre « *l'instrument* » automatique. Mais, d'autre part, il s'agit d'augmenter le pouvoir potentiel (C, XI, 693) et de se faire « *l'instrument* » : « *Le but [n'est] pas de faire telle œuvre, mais de faire en soi-même celui qui fasse, puisse faire — cette œuvre. [§] Il faut donc construire de soi en soi, ce soi qui sera l'instrument à faire telle œuvre.* » (C, XVIII, 29). Le thème du mouvement ne manque pas ici d'apparaître. Valéry continue : « *Exactement comme se construit dans l'homme à l'état indifférent un homme qui agira telle action. Dans l'homme qui bondira se forme d'abord un homme qui va bondir — et qui n'est pas l'homme sans but particulier et sans appel et affectation de forces.* ».

III. L'ATTENTE ET LE HASARD.

Tel est l'aspect *constructif* de la poïétique valéryenne. À la lumière de la théorie motrice, ou au moins, mis en parallèle avec elle, il nous révèle un autre réseau de significations, bien que les fragments cités soient connus. Mais, tout comme le dit Valéry dans « Le Cimetière marin » — « *rendre la lumière / Suppose d'ombre une morne moitié* » (Æ, I, 148) —, sa poïétique a un côté *négatif* qui la fait s'affronter aux choses vagues telles que le hasard. En fait, même si tout doit être ramené à ce qui peut être exécuté par le sujet, à savoir les actes, il est évident qu'il reste un vaste domaine de « *choses non constituables en actes* » (C, VII, 693), et c'est de là que vient l'inspiration.

On avait tendance à qualifier la théorie poétique de Valéry d'intellectualiste, comme le montre typiquement le cas de André Breton qui a parodié l'un des aphorismes de Valéry — « *Un poème doit être une fête de l'Intellect.* » (Æ, II, 546) — en lui substituant : « *Un poème doit être une débâcle de l'intellect.* »⁸. Mais

8. André BRETON, « Notes sur la poésie », in *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1988–2008), t. I, p. 1014.

même s'il est indéniable qu'il y a chez Valéry une volonté de construction, notre poète n'élimine jamais l'accidentel, loin de là. Celui-ci est comme un des facteurs importants, presque essentiels, de l'acte créatif qui a lieu entre l'espace hasardeux de la genèse et ce qui est formel. La création consiste à les médiatiser pour réaliser une œuvre achevée. Au commencement était le hasard — tel serait donc l'incipit de la poétique valéryenne : « *Un mot admirable, un trait de génie doivent presque tout à la chance [...].* » (C, V, 145). Il faut alors « *profiter de l'accident heureux* » (C, IV, 399).

Dans un fragment, Valéry distingue « *les vers donnés* » et « *les vers calculés* » (C, VII, 388). Les seconds sont dérivés des premiers qui constituent pour le poète des problèmes à résoudre avec les contraintes formelles telles que rime, syntaxe, sens. En d'autres termes, le premier vers est donné par « *le Bon Dieu* », « *mais c'est à nous de faire le second qui doit rimer à celui-ci et ne pas être indigne de son frère surnaturel* » (483). L'ordre d'apparition n'est pourtant pas celui du texte définitif : « *Souvent il demeurera comme 1^{er} vers, d'autres fois il s'ira intercaler — Il terminera — Il faudra en trouver la suite ou bien les causes, la justification..* » (C, VI, 177). Les travaux du poète reviennent donc à composer un ensemble convainquant à partir des éléments accidentellement donnés.

En effet, « *un vers n'est pas un poème, ni un sujet ni une impression. Il faut durer assez et imposer par la durée* » (C, V, 152). L'élaboration littéraire ou artistique consiste en « *sélection et [...] classement de moments pris dans une série qui comprend bien des termes à négliger — Négliger ces moments d'une façon ou d'une autre, conduit à l'œuvre* » (C, VI, 746). En termes plus concrets, le processus sera : « *La suite réelle a été abcdefg. L'œuvre réelle finale sera bedg par exemple — qui en est déduite. d n'a pu naître que de abc mais cette genèse est supprimée.* » (496). Cela revient à dire qu'il s'agit de « *[faire] de [l']accident un membre nécessaire d'un système* » (C, V, 636), ou, « *de faire (ou de simuler) que des relations accidentelles soient (ou paraissent) régulières, — fonctionnelles —* » (151)⁹. L'exemple du cas du dessin nous aidera à éclaircir le phénomène :

9. Une autre expression : « *Se placer tôt ou tard à l'état tel que ce qui vient appelle ce qu'il faut comme [si] ceci était commencé par le premier, et que la suite ne soit que partie intégrante de ce qui est venu avant...* » (C, VI, 824).

Une tache d'encre —... De cet accident je fais une figure avec un dessin dans les environs. La tache prend un rôle et une fonction dans ce contexte.
(C, VII, 146)

Il serait intéressant, ici comme ailleurs, de remarquer que ce processus d'élaboration artistique est conçu par Valéry selon le modèle de la théorie motrice, en l'occurrence, celui de la « mémoire fonctionnelle » :

Et c'est en quoi la poésie a tant de rapports avec la mémoire générale qui fait des incidents *passés*, un fonctionnement régulier, un organe perpétuel —
(C, V, 151)

Mais le rapport entre la poïétique et le hasard est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. D'une part, il faut que « *le poète en fonctions [soit] une attente* » (C, VI, 686), pour qu'il puisse se servir de l'accidentel, sans quoi même « *une idée remarquable* » « *eût été écrasée dans l'œuf* » (C, VII, 613). Cette attente même est pourtant créée par « *un jeu de hasard* » qui « *donne une importance inégale aux diverses faces d'un dé* » (C, VI, 685). L'attente attrape le hasard qui peut être le germe d'un poème, mais c'est le hasard même qui établit cet état d'attente.

Mais pourquoi le poète ne peut-il qu'attendre l'avènement des éléments ou combinaisons dont il a besoin ? L'intellectualisme que l'on prête souvent à Valéry nous fait penser plutôt à une poïétique volontariste, et telle était, au moins, l'intention du jeune Valéry exprimée dès le début de sa carrière littéraire dans « Sur la technique littéraire » (1889), intention qui remonte à « La genèse d'un poème » de Edgar Allan Poe¹⁰. Mais, distinct de celui qui agit sur les objets extérieurs, le poète, obligé de créer uniquement dans son espace intérieur, est incapable de telles opérations actives, puisque, comme nous le lisons dans la « Première leçon du cours de poétique », *« nous n'avons aucun moyen d'atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir » (Æ, I, 1353). L'idée a été conçue beaucoup plus tôt, vers 1907-1908 (au moins son germe (C, IV, 302)), mais elle a été aussi réexaminée à plusieurs reprises pendant et après la rédaction de *La Jeune Parque* (C, V, 652). Valéry considère le fait dans une perspective plus générale en mettant en relief ce qu'il appelle une « *politique de la pensée* », politique par laquelle le sujet fait face, avec les

10. Edgar Allan POE, « La Genèse d'un poème », in *Contes-Essais-Poèmes*, édition établie par Claude RICHARD (Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1989), pp. 1004-17.

« *procédés indirects et inefficaces* » (C, VII, 8), à « *l'inconscient* » et à la genèse des choses poétiques qui en proviennent :

Politique de la pensée !

Et ceci se résume dans la possession des moyens d'actions sur ce qu'ils nomment : l'inconscient — Ces moyens sont tous indirects .

Il n'y a pas de moyen direct d'agir pour se faire comprendre ce qu'on ne comprend pas, trouver ce qu'on ne trouve pas, exprimer ce qui n'était pas exprimable — Pas de moyen direct pour l'inspiration, l'illumination, la solution. — Le « travail » mental est un moyen indirect. L'attention est une attente — *actio praesentiae*, incalculable, — Elle tend négativement au but en diminuant les chances contraires. (C, VI, 630)

Cet « *inconscient* » ne doit pas être interprété, comme c'était le cas dans le chapitre V, d'une manière psychanalytique. Comme le cheval doit être bien dressé — le thème de *Gladiator* —, « *l'intelligence dirige les divers inconscients qui sont des bêtes sans elle* » et les « *transforme [...] en organes* » sans qu'elle les exclue (Valéry précise que cela « *n'a même point de sens* » (C, VI, 603)). En ce qui concerne les trouvailles plus ou moins hasardeuses mais heureuses, la poétique valéryenne montre aussi une certaine affinité avec la théorie motrice : « *Les trouvailles, chez qui trouve assez souvent, — deviennent résultat d'une opération à peu près sûre, et quoiqu'elle ne se fasse toute consciente, elle est bien déterminée, attachée à une attitude. [§] L'exception se fait habitude, s'apprivoise —* » (C, IV, 778). La création littéraire peut devenir une habitude établie et en quelque sorte automatique.

Par contre, l'état où le poète n'est pas capable de trouver « *un beau vers* » (C, VII, 7) peut être comparé à l'impuissance dans le rêve et au « *tourment qui ne se laisse pas exterminer par analyse* ». Situation inévitable pour un poète, parce qu'il est presque impossible de composer l'ensemble d'une pièce en pleine conscience :

On a bien tort de dire : J'ai composé un poème..

En vérité, il s'est fait comme il l'a pu. Quant à ceci : j'ai composé un poème, c'est là exprimer l'idéal du poète qui serait de bâtir avec tous ses moyens d'un côté sous ses yeux, de l'autre tous ses désirs. Ceci n'est pas. C'est impossible. Ni le but ne peut être infiniment net ; ni les moyens entièrement dénombrés et possédés sur le moment ; ni [*phrase inachevée*]

Que se passe-t-il donc ?

(C, VII, 472)

Alors, ce que peut et doit faire le poète, ce n'est pas tant se concentrer sur les actes volontaires de fabrication que « *s'attacher à rendre régulière l'audition de soi, la sensibilité à soi-même* »

(C, VI, 164). Il ne s'agit pas non plus de la fécondité imaginative et du génie d'inspiration, mais de l'« *aptitude ou acquise ou originelle à ne pas laisser perdre mille incidents mentaux qui ne sont pas retenus chez les autres* » (448). Le poète valéryen est un homme plus sensible et attentif aux événements mentaux qui peuvent être insignifiants et négligeables aux gens ordinaires : « *Faire servir ce défaut, ce désordre, cet imprévu, ce rebut, ce rien, cette aspérité, cette coïncidence, ce lapsus... à leurs contraires. [§] Celui qui utilise le plus. Utilise l'ennemi, la douleur, l'infériorité, le contre-temps, l'homonymie, l'assonance.* » (C, IV, 456). Valéry continue un peu plus loin : « *Le littérateur est qui utilise.. désespoir, flânerie, paresse, ... tout. [§] Le poète est le plus utilitaire des êtres.* » (457. Voir aussi C, VI, 593).

Il faudrait préciser que la notion d'attente ainsi comprise ne se confond pas avec celle d'attention volontaire. Même si « *trouver un vers, une mélodie, c'est attendre* », « *cette attente n'est pas l'attention ordinaire — Elle ne tient pas du joueur d'échecs — Elle est parente de la distraktion* » (C, VI, 651). Devrions-nous penser ici à une certaine ressemblance avec la notion freudienne d'attention également flottante ? Quoi qu'il en soit, la poétique valéryenne vise un domaine qui dépasse la limite imposée par la conscience et vise l'imprévu qui en advient. En effet, d'une manière générale, « *nous ne pouvons agir que dans l'ignorance des conséquences* » et « *les suites de ces actes voulus sont involontaires* » (106). Cela est d'autant plus vrai pour les poètes que « *l'importance d'une œuvre pour son auteur est en raison de l'imprévu qu'elle lui apporte, de lui à lui, pendant la fabrication* » (485). Sans ces événements imprévisibles, les poèmes seraient stériles et leur source aussitôt tarie. La fécondité poétique suppose une sorte de « *désordre* » (Æ, I, 1358).

IV. ENTRE L'ÊTRE ET LE CONNAÎTRE, ENTRE LE FOND ET LA FORME.

1 le poëin comme événement

Le poëin chez Valéry nous apparaît alors comme un événement qui a lieu dans un espace intérieur où le sujet et l'objet ne se distinguent pas encore. « *La constitution de la poésie* » contient une partie « *mystérieuse* » (Æ, I, 1356), et l'acte créatif ne peut se

procurer préalablement rien de définitif qui lui permette de prévoir exactement ce qu'il va créer. Non seulement la genèse de l'œuvre, mais, à dire vrai, celle de l'acte lui-même, ne se laissent pas expliquer clairement dans un temps qui précède la création. Comme nous l'avons remarqué au passage, il n'y a pas d'idée *a priori* qui dirige la fabrication ni de sujet transcendant qui s'appellera « *auteur* » après l'achèvement de l'œuvre. Si le mot cherché vient d'une manière hasardeuse, ce n'est pas « *l'auteur* » qui le trouve volontairement (C, IV, 809). De surcroît, il se trouve souvent, au cours de la création poétique, une « *habile inconséquence* », c'est-à-dire que « *ce qui paraîtra le principal de son intention aura été l'accessoire* » (C, VI, 498). En un mot, il est illusoire de supposer que le poète puisse posséder un projet préalablement déterminé : « *Vouloir suivre un plan arrêté, quand le succès dépend d'un grand nombre de conditions est une erreur dans tous les cas* », même s'« *il faut avoir une idée pour s'engager* » (619). Ainsi, Valéry insiste sur le caractère aléatoire de la création poétique : « [...] *le poète est censé avoir eu une intention. On ne saura jamais à quel instant il l'a eue. [...] si une œuvre découle d'un projet antérieur, ce projet même doit son origine à une rencontre pareille à celle de deux rimes. Mais beaucoup plus encore hasardeuse.* » (386).

Le *poëin* est un événement, nous le répétons, qui est, comme *action en état de genèse*, irréductible à l'action volontaire finie. Le *poëin* est un *mouvement* de l'informe à la forme, ou de l'état indéfinissable de l'être intime à la netteté et à la sûreté de l'acte. L'action dont le procédé est tellement bien déterminé qu'elle peut être une méthode sûre (pensons à l'habitude et à l'automatisme) n'est qu'un résultat de cette genèse :

Une action volontaire qui, dans chacun des arts, est très composée, qui peut exiger de longs travaux, [...] vient s'adapter dans l'opération de l'art à un état de l'être qui est tout à fait irréductible en soi, à une expression finie, qui ne se rapporte à aucun objet localisable, que l'on puisse déterminer, et atteindre par un système d'actes uniformément déterminés ; [...].

Ainsi d'une part *indéfinissable*, d'autre part une *action* nécessairement finie ; d'une part un *état*, parfois une seule sensation productrice de valeur et d'impulsion, état dont le seul caractère est de ne correspondre à aucun terme fini de notre expérience ; d'autre part, *l'acte*, c'est-à-dire la détermination essentielle, puisqu'un acte est une échappée miraculeuse hors du monde fermé du possible, et une introduction dans l'univers du fait ; [...].

(Œ, I, 1357)

Nous avons ainsi tous les termes qui caractérisent ces deux pôles

entre lesquels émerge mystérieusement le *poïein* : être / acte, indéfinissable / défini, possible / fait, ou informe / forme. En effet, comme Valéry l'affirme, « dans la production de l'œuvre, l'action vient au contact de l'indéfinissable » (Æ, I, 1357).

Ce caractère intermédiaire du *poïein* se constate aussi dans un autre contexte. Il s'agit cette fois-ci de l'opposition entre la forme et le fond et de leur médiation, en quoi consiste la création poétique :

Le poème est issu de la lutte entre les sensations et le langage (et je mets ici dans le langage les conditions métriques etc.)

À la fin il importe peu que la sensation ait commencé ou le langage. D'abord c'était un être sans parole, ou d'abord c'était un ordre vide - et ensuite ce fut ou un être exprimé — ou au contraire une signification particulière née.

Le poète peut entreprendre par l'une des voies ou l'autre. Il peut concevoir une phrase entièrement vide et magnifiquement construite [...].

Mais il peut d'une plénitude, partir ; chercher des mots et des formes à tâtons, vision en avant, aveugle quant aux mots. (C, IV, 641)

Nous voyons ici clairement que le *poïein* est un événement qui a lieu entre les formes linguistiques (métrique...) et les pulsions expressives (sensations, sentiments, désirs...).

En effet, il va sans dire que la poésie est souvent illustrée chez Valéry par l'image bien connue du « pendule » qui oscille entre la forme poétique (rythme, sonorité) et la signification (Æ, I, 1373). De sorte que, quand on lit un poème, il y a, dans le meilleur des cas, « une parfaite réciprocité » (C, VI, 613) entre l'expression et la chose exprimée, « une créant l'autre et l'autre l'une ». À la différence de la prose qui s'évanouit après avoir été comprise, la poésie « tend à se reproduire dans sa forme » (Æ, I, 1373) et se constitue « des éléments du langage tels que d'eux-mêmes ils se régénèrent, et sont réexcités par leur propre effet » (C, VI, 687).

Il en est de même de la fabrication poïétique, laquelle nous intéresse surtout en ceci qu'elle montre une affinité avec la théorie motrice. Ce qu'il faut réaliser pour créer un poème, c'est en fin de compte une « correspondance entre l'être et le connaître » (C, IV, 811), ou une « composition de l'être avec le connaître » (C, VII, 581). Autrement dit, il faut bien équilibrer l'être et la forme expressive, car, comme l'affirme Valéry de « l'impression de Beauté », il s'agit d'« un état limite tel que toute variation le rende trop sensitif d'une part, trop intellectuel de l'autre — » (70). Mais, bien qu'il revienne souvent sur le dessein « d'atteindre par

voie lucide, par *L'explicite, les mêmes résultats* » que ceux qui proviennent des émotions ou des relations irrationnelles (fureur, emportement, rêverie, délire), il était tout à fait conscient de l'impossibilité de sa tentative. Car la littérature « a son être qui ne se résout pas finalement en connaître » (C, VI, 906), et s'il paraît y avoir une correspondance entre les deux, celle-ci n'est que « simulée — Le connaître [est] employé à faire pressentir l'être — mais ce n'est qu'un effet » (C, IV, 811).

Qui plus est, la liaison qui s'installe entre ces deux niveaux, son et sens, reste toujours « mystérieuse ». L'équation entre « variable phonétique » et « variable sémantique », à savoir l'« accord » du langage avec l'être, ne peut s'établir à l'aide des « relations concevables », si bien que le poète n'y arrive que *« de Temps à Autre », d'une manière incertaine (Æ, I, 1356-7). Cette idée d'équation remonte aux années 1910 :

Les mystères de la littérature s'accomplissent dans un domaine où des images, des efforts, des arrêts, des sons se compensent, entrent en balance. Il y a des équivalences incalculables, des substitutions impossibles à démontrer. (C, VI, 290)

Aussi loin de l'intellectualisme que de l'idée d'inspiration, Valéry fait face ici à la genèse mystérieuse du poëin et de l'œuvre artistique.

2 le formalisme

La constitution poétique a besoin ainsi de deux niveaux, irréductibles l'un à l'autre, qui tendent un espace intermédiaire où se fait le poëin à l'aide de leur différence.

Il faut d'abord les conditions métriques ou linguistiques. Valéry les revendique non pas comme « formules de création restreinte » (Æ, I, 1470), ou canons arides dont la valeur ne dépend que de la tradition et de l'autorité, mais comme un procédé qui permet de mettre le poète en état d'acte naissant et « d'appeler l'homme complet et organisé, l'être fait pour agir, et que parfait, en retour, son action même, à s'imposer dans la production des ouvrages de l'esprit ». Notons que ce sujet « organisé » est plutôt celui qui est en train de le devenir sous l'effet des « contraintes ». C'est pourquoi Valéry affirme qu'elles « peuvent être tout arbitraires » et qu'« il suffit qu'elles gênent le cours naturel et inconséquent

de la divagation ou création de proche en proche ». Ce qui est essentiel, ce n'est pas de recourir aux règles autoritaires, mais de s'imposer, quelles qu'elles soient, les contraintes qui incitent le sujet à s'organiser. Le thème de *Gladiator* réapparaît ainsi, selon lequel il faut dresser « la bête de [l']esprit » (C, IX, 576) en la soumettant « à l'obstacle » tels que rimes. Valéry y ajoute que ce ne sont que des « sots » qui « croient qu'il existe une différence essentielle entre les difficultés qui semblent de jeux — rimes etc. — et celles qui tiennent au fond, qui mettent l'univers, l'homme en question ».

C'est dans cette direction de la forme au fond que se profile clairement le côté formaliste de Valéry, désireux de déterminer le contenu « par des considérations de forme » : « Je prenais [...] la pensée pour "inconnu", et, par autant d'approximations qu'il en fallait, je m'avançais de proche en proche vers "elle". » (E, I, 306). C'est d'ailleurs ce qu'indiquent les poèmes de Mallarmé, problème qui hante notre poète depuis l'« Essai sur Mallarmé » et auquel il revient dans un des *Cahiers* postérieurs : « Un poème comme *Hérodiade* est fait à partir des mots, et des conditions imposés par les rimes, les contrastes de mots, sonorités, surprises. Les idées se cherchent dans cet ordre. » (C, IV, 652). Mais si les conditions métriques jouent un rôle dont la valeur dépasse celle de simples contraintes extérieures, comment fonctionnent-elles au cours de la création poétique ? Voyons-en le processus de plus près.

En composant, je vois mes idées non ordonnées en suite, mais comme simultanées — je vois, d'autre part, des ordonnances vides ; je ne vois pas les phrases mêmes, mais bien des mots épars, discrets, comme des jalons pour un acte complexe qui doit les utiliser, les faire venir, ou les supposer et les suggérer.

Ces mots désignent les régions d'associations futures, îles, points ou astres, sur lesquels se placera le moment d'écrire ; (C, VII, 499)

Les formes incitent à l'écriture. Non seulement les « ordonnances » formelles, mais les éléments de l'« espace vide » qu'est le vers régulier, tels que rime, distique et strophe, créent « une attente, un programme, définis entre plusieurs moins définis, et — nous savons quelque chose de net sur ce que n[ou]s attendons de nous » (C, VII, 738). Voici un exemple tiré des brouillons de *La Jeune Parque*, qui montre comment les rimes servent de ce que Valéry appelle « îles, points, astres » à la composition poétique :

Et je croyais d'avoir ma substance trahie	fige
	fis-je
grandeur	
Écho	
Et d'un seul mouvement dangereusement	nue
Adieu, pensai-je, moi si longtemps [...]	retenue
À la toi je connus dans ma	voix
	fois
Que j'ignorais si rauque et d'argent + amour	si mêlée
Une hésitation de figure - -	voilée
	bref
	chef
	violence
	silence
	x
Brille, pensai-je, brûle et passe	x
Coule et se glisse, reptile	ouïe
	haïe
	y
	y
	-

(JP, III, f° 32)

Au moment où Valéry créait *La Jeune Parque*, il faisait face à l'effet créateur des rimes. Tout se passe comme si les notes des *Cahiers* n'étaient que des réflexions tirées directement de cette expérience poétique vécue : « *En poésie régulière, les rimes et les règles jouent le rôle d'incidents et embarrassent la suite de l'idée préconçue.* » (C, VI, 619). L'idée demande la forme, mais peut-être beaucoup moins que celle-ci suscite celle-là. Dans le cas de sculpter une Vénus de pierre, à titre d'exemple, « *la pierre réagit sur l'image — et lui impose ses difficultés et ses heureux hasards. Elle l'enrichit de façon inattendue. Elle exclut aussi certaines possibilités.* [§] [...] *Parfois d'ailleurs l'image se fait en se faisant, et naît d'un commencement incertain d'exécution* » (928). Il en est de même de la poésie.

Le formalisme poétique de Valéry ne peut être une tentative pure qui se suffirait à elle-même, puisqu'il naît « *au contact de l'indéfinissable* » (Æ, I, 1357). Il ne concerne pas tant ce qui est fixé ou coulé dans des formes arrêtées que la genèse même des formes. La raison pour laquelle le poète a besoin des "formes" telles que rimes et rythmes ne consiste pas dans la sûreté de la méthode créative qu'elles apporteraient — ce qui est d'ailleurs impossible à espérer, parce qu'il ne peut y avoir une méthode transcendante qui assure définitivement la création poétique,

même si Valéry la désirait ardemment. D'après les fragments que nous avons présentés, les formes semblent servir plutôt d'une sorte d'*élément résistant* qui réalise de temps à autre une régulation du cours naturel de l'imagination en l'empêchant et en le détournant pour constituer une œuvre voulue. C'est pourquoi les règles formelles peuvent être « *arbitraires* » (1470)¹¹, leur seul but étant d'introduire une *résistance* qui permet au poète de faire dévier les forces intérieures en sa propre faveur, lesquelles, sans cet "obstacle", se dissipent et disparaissent vainement.

3 vers la profondeur de l'être

Tout se passe-t-il alors dans l'imaginaire, sans que le sujet y participe ? Même si c'est le cas, ce n'est pas surprenant, parce que « *la poésie et le travail poétique* » consistent dans « *la recherche de ce qui est en soi impossible à trouver par opérations certaines* » (C, VI, 274). Comme opposé à sa tendance vers la forme objective de l'expression (C, III, 741), Valéry affirme à plusieurs reprises son « *singulier mouvement intérieur* » qui l'a conduit « *à approfondir le fond jusqu'à l'informe, jusqu'à l'inexprimable pur* » (775), et l'intérêt de l'artiste pour « "*la nature*" — où l'on saisit, où l'on tire mille motifs, mille commencements, mille formes ou combinaisons qui se présentent accidentellement, que l'on développe ingénument », c'est-à-dire pour l'ensemble des événements à l'état naissant qui, selon Valéry, « *définit la nature* » (C, VII, 880).

Cette réflexion sur la « nature » est extrêmement importante dans la poïétique de Valéry. À mesure que l'homme se plonge dans sa propre profondeur, il assume une créativité spontanée et naturelle en perdant le pouvoir qui la contrôle. Dans les *Cahiers*, les fragments abondent qui vont dans cette direction de réflexion, comme le montrent les expressions telles que « *le vers-se-faisant* » (C, V, 707). Valéry voit ainsi clairement que « *l'artiste littéraire perçoit les mots et certains mots comme agissants par eux-mêmes, comme poisons et excitants* » (768). Alors, il lui faut, au moins à certains moments, « *écrire comme le langage se forme ou se déforme —, user du langage dans l'état ou le sens de sa*

11. Au moins théoriquement. Évidemment, Valéry s'attache très fortement à la tradition de la poésie française, qui ne peut l'être. *La Jeune Parque* a été faite ainsi pendant la Première Guerre mondiale.

génération », à savoir, « écrire près de la source... » (C, IV, 863).

Le poète qui remonte jusqu'à sa source devient une « plante ». Tel est le mythe qu'a présenté Lucrèce, un des interlocuteurs du « Dialogue de l'arbre »¹², pour expliquer la production en général, en assimilant inextricablement l'âme à la nature : « *Tout ce qui naît dans l'âme est la nature même...* » (Æ, II, 187). Ici, la distinction entre l'exécution active et l'objet passif n'existe plus, tout se mélange et tout se régénère dans ce creuset vital. Il s'agit d'un « *sentiment [qu'a Lucrèce], parfois, d'être [lui]-même Plante, une Plante, qui pense, mais ne distingue pas ses puissances diverses, sa forme de ses forces, et son port de son lieu* », lesquelles n'appartiennent qu'au « *même fleuve d'existence* » (192), comme nous le fait comprendre la croissance continue de l'arbre.

Ce mode de production naturelle est illustré chez l'homme par l'existence du rêve. Lucrèce explique à Tityre que les rêves se forment spontanément sans qu'il y ait d'auteur. « *Il est donc des choses qui se forment d'elles-mêmes, sans cause, et se font leur destin...* » (Æ, II, 187). Dans la « Petite lettre sur les mythes », Valéry traite aussi de ce thème — « *Quand je rêve et j'invente sans retour, ne suis-je pas... la nature ?* » (Æ, I, 963) — en l'attachant à l'écriture spontanée et automatique¹³. Avant Breton, et sans aucun rapport avec lui, Valéry y pensait dès les années 1910 avec, en particulier, l'exemple de la *crystallisation* :

Les trouvailles véritables, — résultent d'une sorte de cristallisation brusque ou demi brusque. C'est un rangement sui generis issu du hasard.

(C, V, 15)

La poésie et la formation « cristalline ».

Inaccessible par côté direct. On ne sait pas construire des cristaux.

Attendre — laisser se faire.

(C, V, 24)

Remarquons au passage que Valéry a affirmé tout près de la deuxième citation la partie ignorée de son existence : « *C'est ce que je porte d'inconnu à moi-même qui me fait moi.* » (C, V, 23).

Mais comment pouvons-nous appeler ce qui, à l'insu du sujet conscient, surgit, se produit et s'organise dans cette profondeur

12. À ce sujet, voir l'étude classique de Laurette : *Le Thème de l'arbre chez Paul Valéry*.

13. À ce sujet, voir : PICKERING, *Paul Valéry, la page, l'écriture*, pp. 304 sqq. Tsukamoto a déjà bien remarqué l'affinité profonde entre le rêve et le dessin qui se fait « *de proche en proche* » spontanément : ils représentent « *œuvre sans auteur* » (*La Recherche sur le rêve chez Paul Valéry*, pp. 366 sqq.).

insondable de l'être ? Il faudrait poursuivre, un peu comme l'a fait la Parque avec le serpent (v.37), ce mouvement intérieur vers le fond de son être, mouvement qu'a remarqué Valéry en lui-même. Car il est conscient non seulement du rôle du hasard qui nous échappe et qui est pourtant essentiel pour la création artistique, mais aussi du fait que, vers ce but, le poète a besoin de *tout son être*, parce que c'est précisément de celui-ci que vient l'accidentel (« *mes lueurs, mes trouvailles* » (C, VI, 492)), nécessaire pour composer un poème : « *C'est tout mon être, c'est tout mon sort, c'est tout mon savoir, c'est aussi l'accident — c'est tout ce que je sais, plus tout ce que j'ignore qu'il faudrait écrire.* » ; ce qu'on appelle ordinairement œuvre est simplement « *une causalité purement suffisante, une fausse nécessité* » que le poète substitue « *à ce processus de génération inconnu* ». Le hasard et l'être se mêlent inséparables, et devant cette existence essentiellement hasardeuse, il nous faut admettre qu'« *il y a des problèmes insolubles par nos moyens énumérables, et solubles par un quasi-hasard, par tout l'être* » (C, VII, 511). Notons au passage que c'est le principe même de la production *naturelle*, comme l'affirme Lucrèce en disant que, quand il se sent être une *plante*, il y participe « *de tout [son] être* » (Æ, II, 192).

Le hasard que doit retenir le poète contient donc une certaine nécessité existentielle, même s'il ne peut en approcher que de biais. Valéry s'en est probablement aperçu quand la voix de *contralto* l'a si profondément ému. Vers 1910, bien des événements de sa vie lui rappelaient Mallarmé — tels que la relecture de poèmes mallarméens (juillet 1909), la pose d'une plaque sur la maison de Mallarmé (janvier 1910), ou modelage dans la cire d'une petite tête de son maître au Mesnil (septembre-octobre)¹⁴ —, et parallèlement la tendance poétique se formait peu à peu mais clairement dans les *Cahiers*, comme si ces événements réels l'avaient incitée. Tôru Shimizu a bien remarqué l'importance de l'année 1910 pour la genèse de *La Jeune Parque* et le fait que l'important fragment sur la voix de *contralto* (C, IV, 587) fut écrit au même moment¹⁵. Nous proposons quant à nous de relire ce fragment dans la perspective que nous adoptons ici pour considérer la poïétique de Valéry plutôt que son histoire existentielle :

14. Voir l'introduction biographique de Rouart-Valéry (Æ, I, 33-4). En 1910, Valéry s'est rendu aussi à Gênes après 15 ans, visite qui l'a beaucoup ému.

15. SHIMIZU, *Portrait de Valéry*, pp. 219-25, 239.

À un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contr'alto profondément émouvant...

Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donné l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il demandait, sans donner un objet, une idée, une cause, (comme fait la musique). Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi — l'état correspondant à ce chant de hasard ; — la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis l'enfance, limposéel *lpréparé par ce chant — oublié.

Par accident, je suis peut-être gradué. J'ai l'idée d'un maximum d'origine cachée, qui attend toujours en moi. (C, IV, 587)

Peut-être Valéry est-il ici au plus proche de la psychanalyse. Un événement suscite et inscrit *par hasard* une émotion forte qui est ensuite oubliée, tout en restant active dans l'inconscient pour déterminer le désir du sujet conscient... Citons un autre passage, écrit juste après la parution de *La Jeune Parque*, qui porte sur le même sujet :

La phrase

Toujours poursuivre par l'Idée de cette phrase musicale-parlé-en-vers que je veux insatiablement faire... Seule phrase - un seul jet ou dessin, sans nulle fatigue.. — Comme je comprends souvent qu'un artiste puisse toute sa vie refaire, recommencer la même figure, chercher la même figure toujours plus approchée... de quoi ? (C, VI, 663)

Le poète a une conscience de « *l'existence cachée ou diffuse de l'objet désirable, que nous ne cherchons jamais, non sans l'avoir trouvé, mais du moins sans le posséder en quelque manière* » (C, VI, 664-5). Valéry cite les exemples non seulement de cette « fleur » (665) qui « *se fait chercher à cause de son odeur qui inquiète d'abord* », mais aussi de la *crystallisation*, symbole d'une dialectique du désir inconscient et de son apparition soudaine : « *Nous le possédons comme de l'or est dissous dans la mer. Si le liquide se sature et qu'un germe y soit jeté, tout oriente — et s'éclaire.* ».

Mais quoiqu'il semble y avoir de prime abord une *origine* inconsciente dont l'effet seul est ressenti fortement et qui oriente ainsi la production d'une œuvre, l'intérêt de Valéry ne s'y limite jamais. Il affirme à maintes reprises qu'il s'agit de « *restituer [...] l'état correspondant à ce chant de hasard* » (C, IV, 587), autrement dit, de réaliser comme œuvre « *la maturité du désir même* » en rendant celui-ci, par « *une analyse de plus en plus fine* », fort et

claire jusqu'à ce qu'il se dégage. Valéry avance aussi l'idée d'« *équivalence parfaite (à la limite) du désir et de ce qui le satisfait* ». Tous ces fragments cités ne visent pas le désir en soi, existant *avant* ou *indépendamment* du processus créatif, mais celui qui y est inextricablement lié et qui s'élabore, se découvre et prend une forme dans la trame même de l'espace *poïétique*¹⁶. Il en résulte qu'outre la tentative proche de la psychanalyse de retrouver l'origine oubliée au fond de l'œuvre, il faut mettre en relief le problème du *poïein* comme *événement paradoxal* entre être et connaître, qui n'est pas tant une simple observation théorique qu'une formulation de l'expérience éprouvée lors de la composition de *La Jeune Parque*.

Or, ce n'est pas seulement l'existence qui échappe au contrôle conscient du poète. Valéry s'est aperçu d'un autre risque qui est nécessaire à la création poétique mais difficile à contrôler par le sujet — la *folie* :

Il faut d'ailleurs convenir que le génie se meut dans la folie en ce sens qu'il flotte là où le dément se noie. Les aspects exceptionnels, les incohérences, les erreurs lui sont familières et c'est de ces à-peu-près, de ces étrangetés qu'il tire ses ressources, sa matière. Il est le gouvernement d'une folie, de cette folie latente, permanente qui est chez tous les hommes, qui perce dans les rêves, que la majorité se borne à réprimer, à cacher, à rendre inoffensive et secrète *lou ignore dans son sein; — que la minorité *l'inférieure, les vrais fous, subit sans pouvoir s'y opposer; et que la minorité supérieure, seule, utilise, conçoit, cultive — (C, VI, 513)

L'esprit de l'auteur est « *plein de folies et manies, de tout un musée de pathologie mentale honteux* » (C, VI, 509), mais il sait comment se servir de ces éléments intérieurs délirants. Cette remarque pourrait être rattachée à celle qui concerne la nature *hallucinatoire* de l'image, que nous avons déjà vue dans le chapitre v. Valéry ne perd jamais de vue la dimension irrationnelle qui se trouve au fondement même de l'esprit et qui se cache en quelque sorte sous la constitution rationnelle de l'intellect ou de l'œuvre.

Ainsi, le sujet du poète en état de composition s'avère pénétré, sinon subverti, autant par les poussées de la profondeur de son être et du désir oublié qui alimente secrètement l'œuvre, que par le réseau linguistique essentiellement irrationnel où l'esprit ne

16. Voir : « *L'homme s'enrichit par son accouchement. Ce qui est en lui n'est pas à lui. Ce qui n'est qu'en lui, n'est pas.* » (C, IV, 672).

peut pas réaliser toujours sa propre autonomie. La production poétique n'est possible qu'en touchant « *l'indéfinissable* » (Æ, I, 1357), disait Valéry — en d'autres termes, « *tout mouvement, tout état supérieur, de découverte, de saisie de ce qu'il y a de plus précieux est impersonnel* » (C, VI, 791). Cette impersonnalité ne met pas seulement en cause l'idée d'« *originalité* », comme le remarque Valéry au même endroit : l'originalité n'est qu'une « *idole* », elle n'explique pas l'essentiel du *poëin*. Mais l'impersonnalité se trouve aussi au fondement même de ce processus de composition, que Valéry qualifie ailleurs d'« *inhumain* »¹⁷.

Car la personne qui est censée avoir produit une œuvre, ou celui qu'on appelle l'« *auteur* », n'est qu'une « *unité factice* ». Valéry défend donc aux critiques de parler de l'« *homme* » pour expliquer les œuvres littéraires (C, V, 117). Et comme les « *longs poèmes* » se forment souvent à partir d'« *un fragment d'un vers formé tout seul non dans l'idée mais dans la bouche-oreille secrète de l'auteur* », la question « *Qui est l'auteur ?* » est inévitable (C, VI, 177) :

Qui a fait ceci ? — Non, quel homme, quel nom — mais quel système, ni homme ni nom, par quelles modifications de lui-même, au milieu de quel milieu s'est séparé de ce qu'il a été pour un temps ? (C, V, 88)

Alors, la volonté de celui qui compose y est mise en cause. Il lui est demandé de se rendre *vaine* pour réaliser *paradoxalement* le pouvoir créatif du poète :

Celui qui veut mener une œuvre longue et qui doit la faire indépendante des événements et des traverses, est conduit par la nature même des choses ; à fermer les yeux chaque jour pendant un temps indéfinissable, à rentrer comme pour une respiration, dans soi — c[est]-à-d[ire] dans un domaine d'échange égaux ou finalement égaux, entre sa volonté, sa nullité ou son rien.

La puissance de l'homme est due à la vanité même, à la docilité de ses représentations. (C, V, 583)

17. « *Une œuvre d'art digne de l'artiste serait celle dont l'exécution serait aussi une œuvre d'art — par la délicatesse et la profondeur des hésitations — l'enthousiasme bien mesuré et finissant comme la tâche — la maîtrise dans la suite des opérations — Cela est inhumain.* » (C IV, 280).

V. L'AMBIGUÏTÉ QUI ENTOURE LE SUJET DE L'ACTE POÏÉTIQUE.

Dès lors, il nous semble nécessaire d'affronter le problème de l'ambiguïté entre puissance et impuissance, ambiguïté qui est manifeste au cours de la production poïétique. Pickering a déjà très bien remarqué ce « *paradoxe* » entre « *l'activité spontanée de l'écriture* » et celle « *régulatrice* » et rigoureuse, entre lesquelles le Valéry poète n'a jamais pu stabiliser sa position (pp.310-11¹³). Il nous faudrait ici le développer d'une autre manière afin de le situer dans le contexte que nous avons jusqu'ici essayé de reconstituer.

Il n'est pas besoin de répéter que le pouvoir de l'esprit n'existe pour Valéry que sous forme *praticable*, et que, par conséquent, c'est l'exécution et le « dressage » du mécanisme qui comptent toujours le plus. L'ambiguïté s'insinue dans l'exécution, puisqu'elle provient précisément du fait que le sujet conscient ne peut s'assurer le pouvoir qu'à l'aide des représentations (idées, signes, mots, etc.), alors que le processus qui le réalise ne peut jamais y être réduit complètement. Si nous reprenons notre terminologie, il s'agit encore de la problématique de l'imaginaire qui ne s'identifie ni à celle de la représentation (ou du sujet connaissant), ni à celle de la *self-variance* (ou des choses en soi) ; et ici, le terme *imaginaire* n'est pas surprenant pour nous qui avons déjà examiné la théorie motrice des *Cahiers* d'après laquelle l'image et le mouvement sont inséparablement liés dans leur essence. Il faut maintenant considérer cette problématique, envisagée jusqu'ici dans une perspective théorique, comme celle de la *poïétique*, sans oublier l'ambiguïté qui y est associée.

En effet, Valéry n'a cessé d'essayer de situer le *poïein* à un autre niveau que celui de la représentation. Si la poésie, mais aussi, ajoute Valéry, la pensée en général, sont possibles, c'est qu'elles n'appartiennent pas « à un seul et unique système, à moins d'être abstraite[s] » (C, VI, 147)¹⁸ : « *Tout ce qui est visible et imaginable est par là même tout autre qu'uniforme. [§] D'où s'ensuit que le meilleur moyen de peindre quelque chose est de restituer ce en quoi elle est multiforme, cette multiplicité fondamentale d'un objet qui admet tant d'interprétations [...].* ».

18. Valéry utilise dans ce fragment le mot *représentation* dans une autre acception que la nôtre. Mais à cette différence superficielle de la terminologie près, ce qu'il y veut dire est en accord avec notre thèse.

poésie concerne le « *moment* » (C, VII, 97) antérieur à celui des « *idées* » comprises comme « *expressions* » ou « *formules* » définitivement fixées, à savoir que son essence se trouve au stade génétique « où les choses mêmes sont comme grosses d'idées » ; la poésie « doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal ».

Comment alors Valéry figure-t-il le *poëin* à ce niveau pré-représentatif ? C'est là l'enjeu même de la poïétique valéryenne. La tentative n'est rendue si difficile que par la nature représentative de l'explication. La définition valéryenne de l'acte poïétique ne peut être finalement que *négative*, incapable d'en former un concept explicite :

Dans l'exécution, il n'y a pas de « détails ». C'est dans la conception que la notion de détails joue. [...]

On peut dire que à l'échelle de la conception tout ce qui est ou constant ou certain est détail. Tandis que l'exécution n'a pas d'échelle. Elle est ce qu'elle est. L'échelle s'impose à la conception qui est une représentation, une carte ou un plan correspondant à un angle visuel plus petit.

La conception admet la dimension temps et supprime pour y arriver les durées réelles, nécessaires. Elle les représente par des signes. Elle ne retient que les discontinuités, abolit les automatismes.. Elle progresse non de proche en proche mais par organisation d'ensembles. Des ensembles succèdent à des ensembles. Au moins apparemment. Mais l'apparent est capital en cette matière.

Je songe à une sorte d'embryologie psychologique. Trouver les relations fondamentales dans le processus de génération. L'embryon né d'un hasard se nourrit de mes circonstances[,] de mes lois. Se légitime de plus en plus. (C, VII, 276)

Il est impossible de nier l'importance de ce fragment très éclairant, parce qu'il nous montre en quoi consiste essentiellement le problème de l'acte poïétique dans une perspective plus globale qu'on ne la trouve d'ordinaire dans les *Cahiers*. L'opposition bien nette entre *conception* et *exécution*, ou selon notre terminologie, entre la représentation (le mot est d'ailleurs utilisé par Valéry lui-même) et l'imaginaire, sert ici à circonscrire d'une manière précise la place que doit prendre le *poëin* dans la réflexion de Valéry. Le niveau de la représentation n'est possible que comme une vue partielle de la réalité plus riche et plus compliquée, et c'est sur ce plan artificiellement limité qu'on peut, au moyen des « *signes* », diviser ce qui paraît comme un ensemble pour avoir des « *détails* », puis les organiser pour faire naître un tout. Cette opération est donc *atemporelle*, ou au moins, comme l'affirme

Valéry, ne concerne qu'un temps abstrait. On néglige « *les durées réelles* » par lesquelles l'exécution poétique s'avance « *de proche en proche* » et parfois d'une manière automatique.

Ici se profile clairement l'ambiguïté de la notion valéryenne d'« *exécution* » qui, tout en conservant le côté actif — parce qu'il s'agit de l'acte même qui exécute —, se confond peu à peu avec cette problématique de l'« *embryologie psychologique* », ou « *le processus de génération* ». Une fois de plus, il faut affirmer ici que l'exécution est un événement qui émerge entre le sujet de l'acte et ce qui est spontané en lui. Il nous semble que c'est ce point qu'on doit retenir ici :

Les choses se font toutes seules. Les hommes jouent la comédie de les accomplir. Ils font les gestes ; mais les crimes, les œuvres, les amours se dessinent d'eux-mêmes et tissent quelque toile où nous sommes empêtrés, faisant figure d'y travailler ; nous serions bien en peine d'engendrer l'acte le plus simple à partir de nous seuls qui ne sommes rien. J'ai dit l'acte le plus simple, et cela prouve le reste, car il n'est rien de simple ; et de juger un acte simple ou plus simple, cela prouve qu'on est étranger à son acte.

Les vraies unités ne sont pas les hommes ; les vrais acteurs, les vrais auteurs n'ont pas figure humaine. Tout s'agit entre des êtres qui ne se peuvent imaginer.

L'homme n'est donc peut-être l'être important. (C, VII, 240-1)

Il s'agit bien de l'acte, mais non pas celui qui peut nous paraître « *simple* ». On pourrait dire que c'est quand on essaie de le *représenter* d'une façon transcendante en se mettant hors de lui, qu'il assume une simplicité ou une complexité. Si l'on se met dans l'acte même de l'exécution — notons que Valéry est ici très proche de Bergson avec, d'ailleurs, son idée de « *durées réelles* » (C, VII, 276) —, il n'y a plus de question *simple* / *complexe*, il reste seulement le processus de l'exécution qui ne peut être ni divisée ni symbolisée. Le *poïein* a lieu uniquement dans cette dimension *pratique* de l'acte. C'est un événement, non pas représenté, mais *réel* de l'espace imagino-moteur.

Lorsqu'il compose, le poète entre ainsi dans un espace « *indéfinissable* » et « *inhumain* » qui ne concerne pas tant ce que Valéry appelle une « *recette* » bien établie et fixée que l'acte en état de genèse dont le sujet est inséparable du processus d'exécution. Si l'on supprime l'« *auteur* » ou l'« *homme* » comme « *unité factice* », se révèle un espace poïétique génétique dont « *les phases réelles sont non inscriptibles dans leur ensemble et donc incommunicables ni même pensables* » (C, V, 117). Valéry

ajoute : « *L'être ne peut pas se penser intégralement.* ». Le poëin est un acte-événement ayant lieu dans cet espace qui est l'être même du poète.

Il en résulte que le processus poétique ne s'achève pas véritablement, à moins que l'être du poète ne s'épuise complètement, comme l'a affirmé Valéry lorsqu'il parlait dans l'« Essai sur le mortel » de l'actualisation totale de toutes les combinaisons possibles. Les arguments postérieurs sur l'impossibilité de l'achèvement sont bien entendu très connus. Pour n'en citer que quelques exemples, on trouve un fragment des années 1910 : « *Poète. Tandis qu'il fait ses vers, il y a une période pendant laquelle il ne sait s'il est tout près du but ou s'il n'a rien fait. L'un et l'autre sont vrais ; et cette période peut durer presque autant que le travail entier lui-même.* » (C, IV, 881). En termes plus généraux, « *pour maint grand artiste, une œuvre n'est jamais achevée* » (Œ, I, 1402).

Valéry compare à une sorte de théâtre cet état intérieur de l'artiste qui compose : les écrivains donnent aux mots « *les valeurs et les fonctions qu'ils croient y trouver. Accusent les voyelles et les consonnes et par ce pétrissage, on dirait qu'ils modèlent ces mots, les sollicitent pour les charger de leurs intentions.* [§] *Ils en font des acteurs [...].* [§] *Entre le mot et l'auteur se fait une comédie.* » (C, VI, 177). Quoique la part active du poète soit reconnue par Valéry, sur la scène ainsi montée, son statut n'en est pas moins ambigu. Dans un autre fragment, Valéry affirme clairement que l'auteur n'y est plus « *homme* » (C, III, 726), mais « *une résonance, un théâtre...* », et de là, évalue l'importance du « *lecteur idéal* » qui est, pour la fabrication artistique, un « *instrument principal* » parce que celui-ci sert de « *système de mesures, et [de] canon humain par lequel [l'artiste rend] convenable [son] écrit* » ; faute de ce « *modèle d'homme* », les travaux intérieurs qui sont toujours informes et changeants ne peuvent trouver un aboutissement extérieur¹⁹. En d'autres termes, si « *le chaos intérieur [qui] écume et jette des clartés* » (C, IV, 779) peut devenir « *beau* », c'est « *en entrant au monde* », alors que « *le fond d'où cela vient n'est pas partie du monde* ». La poétique de l'effet à la Poe est ici revendiquée, nous semble-t-il, afin de

19. Pour le même argument, consulter également : « *Toute œuvre est un faux par rapport à son auteur. Et d'un autre côté, la pensée même et telle quelle n'est qu'un chaos.* [§] *Celui qui tend à la perfection se déguise, choisit, se modèle sur des êtres extérieurs, lecteurs, monuments, animaux...* » (C, IV, 641).

garder une part active du poète dans l'espace intérieur. Et si le lecteur est ainsi nécessaire pour la composition, le poète « *est difficilement seul* » (*Æ*, I, 1345). En somme, la poétique se fait d'une tension entre les actes volontaires extérieurs et les mouvements spontanés intérieurs : « [...] *ce qui vient de source n'est pas ce que je veux [...]. Ce que je désire est hors de moi, dans le jour [...].* » (*C*, IV, 690).

La figure qu'allègue Valéry outre le théâtre pour décrire cet état intérieur du poète est typiquement symboliste et convient exactement à l'*ambiguïté* qu'assume le poète entre sujet et objet. La musique, en effet, peut susciter chez celui qui l'écoute presque tous les sentiments et mouvements sans qu'il soit sûr d'être le sujet de l'acte : « [...] *je ne sais si je suis le sujet ou l'objet, si je danse ou si j'assiste à la danse, si je possède ou suis possédé. [...] Il y a, par elle, quelqu'un en moi qui agit ou subit et quelqu'un qui n'agit pas.* » (*C*, V, 224). Rappelons que la musique est le seul thème sur lequel le narrateur de *La Soirée* s'oppose à M. Teste qui restait tout à fait insensible à la puissance émotive de la musique (*Æ*, II, 22)²⁰. Tout se passe comme si la musique se trouvait entre le sujet qui en calcule l'effet à froid, ou d'une manière plus générale, essaie de la *représenter*, et la sensibilité passive causant une résonance émotionnelle dans la profondeur de son être :

Et par elle je vois que le plus profond — ce qui se prétend tel, le plus chatouillant, terrible, — la chose même — est maniable. Entre la chose qui est ce qu'elle est, et la chose dont la fonction est d'être autre que ce qu'elle est, il y a un intermédiaire. Cf. l'image d'un effort = un effort.

C'est cet intermédiaire le moyen de la musique. (*C*, V, 224)

Le plus profond est maniable. Mais cette proposition va de pair avec celle qui affirme la confusion inévitable du sujet maniant et de l'objet manié ainsi que cet ajout « *l'image d'un effort = un effort* » qui constate l'impossibilité d'un certain sujet transcendant. Valéry se trouve ainsi beaucoup éloigné de sa position déclarée dans « *Mémoire sur l'attention* ».

La même ambiguïté se constate aussi dans un autre thème étroitement lié à la musique, lequel nous apparaît comme une sorte de foyer où convergent tous nos argumentations concernant

20. Remarque de Tsunekawa (« *Essai d'une analyse de La Soirée avec Monsieur Teste* », p. 67).

la théorie motrice, la réflexologie et la poïétique. En effet, le problème du *rythme* a une importance cruciale dans les *Cahiers*, et en 1913, il est devenu un des objets de la réflexion plusieurs fois repris dans le tome V de l'édition du C.N.R.S., quand le poète commençait à composer un poème destiné à devenir *La Jeune Parque*. Voyons donc comment le thème du rythme se développe au croisement de ces divers domaines de l'investigation valéryenne.

Il faudrait d'abord constater que le rythme est pour Valéry ce qui permet au sujet de saisir les objets comme quelque chose qui lui appartient :

Je comprends quand il y a période et que je l'ai saisie. Alors la chose m'appartient. Je l'ai entière comme j'ai tout l'acte que je vais faire avant que je ne l'aie tout fait. Il y a division entre la machine de l'acte et son exécution. Le rythme est donc configuration bien définie, — l'acte unique de cette configuration. (C, V, 897)

La périodicité apporte le pouvoir, parce qu'elle rend possible l'attente et la prévision des événements futurs en construisant intérieurement « *le mécanisme qui permet identiquement ou de percevoir ou de produire l'événement* », à savoir qu'au cas où il manque des événements réels et perçus, le sujet est capable de les produire de soi-même (C, V, 543). Le rythme est donc la correspondance du successif et du simultané, et là, tout se passe « comme si tous les termes étaient simultanés, mais n'apparaissaient que successivement » (499).

Mais si l'on examine le fondement du mouvement rythmique, il se révèle dépendant du mécanisme *réflexe* que Valéry décrit en termes de Demande-Réponse :

Quand des événements se succèdent, [...] il peut arriver que nous soyons portés à les percevoir comme si chaque événement était réponse de l'événement antécédent.

On dira alors que l'intervalle de ces événements est compris entre ϕ et ψ — Il est de l'ordre de grandeur-temps d'un arc réflexe [...].

(C, V, 543)

Ce constat nous intéresse non seulement parce qu'il montre le point de passage entre la psychologie et la poïétique, mais aussi parce qu'il indique la place où doit être situé véritablement le phénomène rythmique. À vrai dire, quoiqu'il assure le pouvoir du sujet, le mécanisme même du rythme se trouve plutôt dans le

corps organique, n'étant pas entièrement tributaire du sujet. De ce point de vue, il y a une sorte de « *rythme organique* » (C, V, 518) qui représente « *une manière de vivre* », parce que, en réalité, « *on peut réduire un être vivant à ce cycle qui conserve sa vie, (de même qu'un corps qui tend à tomber serait maintenu à un niveau par des impulsions convenables à intervalle assez bref — ou un son entretenu par des chocs bien espacés)* ». Il ne serait pas inutile de rappeler ici que le *poëin* valéryen a une dimension qui peut être identifiable à la production de la nature elle-même. Le rythme y joue un rôle essentiel, comme l'affirme Lucrèce dans le « Dialogue de l'arbre » :

Ah ! Tityre, une plante est un chant dont le rythme déploie une forme certaine, et dans l'espace expose un mystère du temps. (Œ, II, 193)

Mais dans un domaine moins cosmologique, Valéry semble rencontrer aussi une limite à la toute-puissance de l'esprit, lorsqu'il fait face au phénomène de synchronisation réalisé par le rythme entre les sujets différents : « *Un système rythmique n'est pas plus émis par vous que par moi. [...] Toutes les fonctions de même espèce se réduisent à une. C'est l'unanimité. Les fonctions différentes d'espèce se commandent — ou se règlent l'une l'autre. Tu chantes, je marche selon ton chant. Tu cries, je souffre.* » (C, V, 542). Même si Valéry constate qu'« *une partie de notre plaisir de spectateurs [de la danse] est de se sentir gagnés par les rythmes et virtuellement dansants nous-mêmes* » (Œ, I, 1400), il est aussi indéniable que cet envahissement rythmique risque de susciter le « *Je suis chez *MOI** » de M. Teste, qui déclare que le spectacle « *simplifie* » les spectateurs (Œ, II, 21-2).

Le rythme se définit donc comme un mouvement coordonné entre le pouvoir intellectuel, d'une part, et de l'autre, tous les mouvements organiques et sensitifs qui ne s'accommodent pas encore l'un à l'autre. Le rythme se déploie entre les deux comme « *une sensibilité intellectuelle — une prémonition de ce qui va être fait conscient* » (C, V, 501). Notons que c'est précisément le même problème qu'envisageait la théorie motrice. Il ne s'agit pas de l'intellect considéré d'une manière abstraite, mais de cet espace génétique ambigu où l'intellectuel et le sensible se mêlent inextricablement. Le rythme ne concerne donc pas des « *suites [purement] intelligibles* » (542) telles que le raisonnement, mais une « *propriété imitable d'une suite* », et Valéry y insiste

fortement : « *Je dis imitable et non : intelligible* ». Remarquons de nouveau que Valéry se trouve ici beaucoup *plus bas* que lors de « Mémoire sur l'attention » où aucune valeur épistémologique n'était attribuée à l'imitation (C VI, 229). Il ne s'agit pas tant d'une connaissance transcendante que d'une capacité corporelle de coordonner divers mouvements élémentaires d'une façon dont on ne peut prendre pleine conscience. En d'autres termes, Valéry vise une capacité de l'homme qui permet d'apprendre un acte assez compliqué sans recourir à une intelligence explicite, c'est-à-dire en le regardant exécuté par quelqu'un d'autre et en l'imitant, par exemple. Le rythme n'est réalisé qu'« *inconsciemment* » (C, V, 499) à l'aide d'une construction « *cachée* » (543), tout comme pour la théorie motrice.

Quoi qu'il en soit, l'examen de ces thèmes autour de la poïétique — théâtre intérieur, musique, rythme — nous montre suffisamment que le *poïein* est un *événement mystérieux*. Nous avons maintenant l'impression que l'enjeu de la réflexion valéryenne consistait à demeurer toujours dans ce domaine du *poïein* et à le varier dans divers problèmes sans le réduire à une représentation transcendante quelconque. Nous avons déjà remarqué que la production naturelle est un des thèmes les plus importants dans la réflexion des *Cahiers*, mais il nous reste encore à éclaircir la différence entre la production de la nature et celle de l'homme, thème qu'a développé Valéry dans « Eupalinos » et « L'Homme et la coquille ». Il serait temps de l'examiner à l'aide des réflexions que nous avons faites jusqu'ici pour y discerner le domaine ambigu où la distinction naturel / humain ne se fait pas nettement. En fait, Valéry traite ce problème bien avant ces deux textes célèbres. En 1913 déjà, il écrit quelques fragments qui annoncent l'argument postérieur ; dans l'un d'eux, il fait allusion à cet « *objet trouvé* [...] *sur le bord *Imêmel de la mer* [...] [*près du*] *port de Maguelone* », ou « *chose très blanche, usée, polie, — de forme singulière, régulière ; douce, dure, légère* » (C, V, 826-7). C'est le même objet qui fera réfléchir profondément Socrate sur son auteur dans « Eupalinos » (Æ, II, 118).

Résumons brièvement les grandes lignes de cet argument chez Valéry. À la différence de la production naturelle, celle de l'homme peut être caractérisée par la séparation ou indépendance entre l'acte de fabrication et la génération de l'objet (l'homme est libre de créer ce qu'il veut, liberté que la nature ne possède pas), entre l'ensemble et le détail (la nature ignore cette distinction),

ou entre la matière, la forme, la fonction, la grandeur et la qualité (l'homme peut utiliser les matériaux pour créer d'autres choses, et par exemple, la forme est parfois plus importante que la matière). L'homme construit ainsi moyennant une sorte d'abstraction et, comme il se sert des choses naturelles comme éléments, son produit est forcément moins complexe que les parties (C, V, 81-2, 257-8, 354, 826-9).

Mais beaucoup plus que cet effort de distinction, ou du moins situé à l'écart de ce dernier, il faut y retenir que ce qui se trouve au centre de toutes ces discussions, c'est *l'interrogation même*, émise devant la chose énigmatique, autour de ce ou de celui qui l'a créée : « *Qui t'a faite ?* », dit Socrate à une épave (Æ, II, 118), et *« *Qui donc a fait ceci ?* », se demande Valéry face à une coquille (Æ, I, 891). C'est la *question* qui compte, et non pas la résolution qui ne peut jamais être définitive. De ce point de vue, il est significatif que Valéry-Socrate ait trouvé l'objet au bord même de la mer²¹, « *lieu du commerce le plus funèbre* » (Æ, II, 117) où sont abandonnées les choses que ni la mer ni la terre ne peuvent retenir. Comme l'a bien remarqué Serge Bourjea²², *le littoral* est un lieu privilégié de l'écriture valéryenne, qui tisse la trame textuelle à travers des mouvements semblables à ceux de vagues. C'est la frontière où la vie et la mort se mêlent inextricablement, soit sous l'effet des flots oscillatoires qui tracent et effacent infiniment, soit par ces jeux de reflets sur l'eau qui ne rendent jamais le désiré à Narcisse : c'est la place où s'écrit l'absence même de l'impossible objet du désir. Même si nous ne poursuivons pas ici cette voie psychanalytique, qui est certes parfois révélatrice quant aux couches significatives des textes littéraires, l'ambivalence littorale n'en est pas moins importante dans notre perspective, puisque l'épave énigmatique trouvée au bord de la mer ébranle et met en question l'existence prétendue autonome du sujet de l'acte. L'homme n'est alors plus sûr de son pouvoir et entrevoit la mort que lui apporterait son impuissance.

Un des fragments de 1913 manifeste bien cette *ambiguïté*, où Valéry, tout en essayant de distinguer la nature et l'intellect, rattache d'abord la poésie à la première, puis déclare que l'intellect « *se développe comme une plante* » (C, V, 81-2). Si la poétique

21. Valéry ajoute le mot *même* après tout comme pour accentuer la limite (C, V, 826).

22. BOURJEA, *Paul Valéry. Le Sujet de l'écriture*, chap. VI (« Littoral / littéral valéryen »).

se lie ainsi à la production naturelle, la question « Qui a fait ceci ? » ne débouche que sur le constat de *l'absence* à la fois de l'auteur (le sujet) et du pouvoir tant de fois désirés par le poète. Il serait aussi intéressant de signaler que, sous le thème majeur de « L'Homme et la coquille », et la distinction *naturel / humain*, on entend trois fois un autre qui avoue à la dérochée l'impossibilité de cette tentative en matière poétique : 1) Tout comme l'œuvre de la nature se fait dans l'indifférence quant à l'utilité, l'art n'a pas non plus d'intérêt pratique (*Æ*, I, 896-7) ; 2) De fait, la perfection de l'art ne consiste que dans *l'idéal d'une œuvre naturelle* où la figure et la matière sont indissolublement et harmonieusement liées (904-5) ; 3) Et finalement, on ne sait jamais *ce* qui crée cet ouvrage merveilleux ni dans la *nature* ni dans le domaine du *poëin* : « *Dire que quelqu'un l'a composé, qu'il s'appelait ou Mozart ou Virgile, ce n'est pas dire grand'chose ; cela ne vit pas dans l'esprit, car ce qui crée en nous n'a point de nom ; ce n'est qu'éliminer de notre affaire tous les hommes moins un, dans le mystère intime duquel l'énigme intacte se resserre...* » (892).

Dans d'autres fragments, ce mystère lié à la nature va jusqu'à être considéré tributaire des *dieux*. Car, d'une manière générale, il n'existe pas toujours de mot qui satisfasse aux conditions nécessaires pour composer tel ou tel vers. Le poète doit se résigner à l'expression approximative, n'ayant pas le droit d'inventer le mot qui n'existe pas mais dont il a besoin, entreprise reconnue seulement au dieu (*C*, v, 626). Dans les années 1910 qui nous occupent, Valéry ne développait pas encore suffisamment la réflexion sur les « choses divines » et le mysticisme, réflexion qu'il essaiera de concrétiser dans le dialogue sur le modèle platonique, « Péri tôn toû théoû ». Mais ne serait-ce que dans le domaine restreint de la littérature, il s'adressait déjà à l'aspect mystique de la production poétique, lorsqu'il a remarqué l'impossibilité de la recherche d'une expression parfaite et capable d'épuiser toute la pulsion — ou qu'il vise, quoique d'une manière approximative, la genèse plus ou moins mystérieuse de la création :

Aucun problème en art ne doit être résolu que par les dieux. La tâche de l'homme est de combattre, de dissimuler, de minimiser les solutions qui viennent de lui même.

La trouvaille est comme une négation de la personnalité ordinaire.

(*C*, VI, 369)

L'objet du poète, est le divin [...].

Rien de plus dans l'idée vague de divin — que celle de non distinction
entre être, connaître, faire, vouloir, sentir. (C, VI, 650)

Le *poëin*, qui assure le pouvoir de l'esprit, comporte une dimension vague où se réalise une coordination entre *être* et *connaître* (et aussi, faire, vouloir, sentir) dont le processus, ne pouvant être exprimé par l'intellect seul, appartient à la nature ou aux dieux. Valéry désire la puissance du sujet tout en constatant son fondement imagino-moteur et réflexologique qui ne lui est pas toujours favorable. Nous pouvons appeler cette tentative « poïétique de l'ambiguïté », parce qu'elle ne cesse de regarder cet espace *ambigu* qui se tend entre sujet et objet et dans lequel le *poëin* se réalise « de temps à autre », avec des mouvements élémentaires spontanés qui, faute d'être coordonnés, n'apportent au sujet que l'impuissance. La poïétique de Valéry ne concerne que cette ambiguïté qui oscille, un peu comme un « pendule », entre sujet et objet, puissance et impuissance, ou être et connaître.