

LARA POPIC

University of Toronto

Poïétique de Paul Valéry : l'esprit en mouvement

I. Introduction

Les arts sont, selon Valéry, le produit de la recherche humaine et une tentative de fixer et de « ressusciter à son gré les plus beaux ou les plus purs états de soi-même¹ ». L'art littéraire se distingue des autres arts en ce qu'il utilise pour s'exprimer un système de signes qui n'est pas proprement le sien, le langage usuel. Valéry évoque souvent le « destin amer et paradoxal du poète² » qui doit utiliser dans son métier « une fabrication³ » de l'usage commun et pratique à des fins exceptionnelles et non pratiques. Il compare cette situation à celle d'un musicien qui opère dans un système bien défini, avec des instruments qui sont, grâce aux sciences physiques, des instruments de mesure qui l'aident à discerner les sons bien définis des bruits informes et de les conserver. Dans « Questions de poésie » Valéry note : « Le poète dispose des mots tout autrement que ne fait l'usage et le besoin. Ce sont les mêmes mots sans-doute, mais point du tout de mêmes valeurs⁴ ».

En nous appuyant sur les trois textes de Valéry : « Propos sur la poésie », « Questions de poésie » et « Première leçon du cours de la poétique », dans ce travail nous nous pencherons sur l'analyse du processus de création poétique, le processus au cours duquel un mot usuel acquiert une certaine *valeur* pour devenir un mot poétique. Dans un premier temps, nous analyserons la nature de la poésie en tant que mode d'expression littéraire, ses spécificités et la manière dont elle est comprise et étudiée à l'époque où Valéry écrit ces textes. Dans un second, nous nous pencherons sur la notion de la poétique en tant que poïétique, le nom que Valéry introduit en

1937 dans sa « Première leçon du cours de poétique », en affirmant que « l'œuvre d'esprit n'existe qu'en acte⁵ ».

II. La poésie comme danse

On sait que la poésie est l'outil privilégié de Paul Valéry pour captiver les états « cimes » du moi. Pourtant, durant sa vie celui-ci écrira une quantité considérable de textes théoriques qui traitent des différentes questions de la poésie. En constatant que le terme « poésie » est à la mode durant les années 1920 et 1930, et voulant apporter un peu de clarté concernant ce lexème problématique en soi, dans son « Propos sur la poésie » Valéry établit une différence entre ses deux sens possibles :

Il désigne d'abord un certain genre d'émotions, un état émotif particulier, qui peut être provoqué par des objets ou des circonstances très diverses. Nous disons d'un paysage qu'il est poétique ; nous le disons d'une circonstance de la vie ; nous le disons parfois d'une personne.

Mais il existe [...] un second sens plus étroit. Poésie, en ce sens, nous fait songer à un art, à une étrange industrie dont l'objet est de reconstituer cette émotion que désigne le premier sens du mot.⁶

Reconstituer l'émotion poétique par le moyen du langage, tel est donc « le dessein du poète ». Mais plusieurs problèmes surgissent durant ce processus. Tout d'abord, l'état poétique est « parfaitement irrégulier, inconstant, involontaire, fragile et nous le perdons comme nous l'obtenons, pas accident⁷ ». Et, pour vaincre cet aspect volatile de l'état poétique et pour combler le vide qu'il laisse après son passage, l'homme a inventé les arts qui sont un processus de *conservation* selon Valéry : « L'homme n'est homme que par la volonté et la puissance qu'il a de conserver ou de rétablir ce qu'il lui importe de soustraire à la dissipation naturelle des choses⁸ ». Les arts sont donc ce que l'homme se donne à lui-même afin de pouvoir à son gré jouir de cet état qui,

normalement, se présente à lui dans des instants trop courts, pour s'enfuir ou s'évanouir ensuite.

Un autre problème concerne plus spécifiquement l'art littéraire et son fonctionnement dans un système qui n'est pas proprement le sien, le système du langage usuel. Le langage est, selon Valéry, un outil assez grossier dans son état cru. Asservi aux caprices individuels que chacun « déforme selon les circonstances⁹ », c'est le contraire d'un outil de précision. La parole, « chose complexe¹⁰ », a des propriétés multiples et disparates. On se rend très bien compte de cette multiplicité lorsqu'on évoque toutes les sciences du langage qui ont été créées pour étudier les textes : la sémantique, la syntaxe, la phonétique, la logique, la rhétorique, la métrique etc.

Toutefois il y a deux grands modes de l'art littéraire qui dans leur état extrême s'opposent. On peut utiliser la langue pour la prose ou pour la poésie. Pour mieux distinguer le langage poétique du langage usuel Valéry compare la prose à la marche et la poésie à la danse. Cette métaphore est poursuivie tout au long du texte « Propos sur la poésie ». La prose, comme la marche, « est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre¹¹ » tandis que « la danse a pour la fin elle-même. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une cime, un point suprême de l'être...¹² ». Deux modes d'usage du langage s'opposent ici : le pratique et le non-pratique. En d'autres termes, les buts qu'on essaie d'atteindre dans les deux cas sont tout à fait différents.

En explorant davantage cette même métaphore de la marche et de la danse, Valéry précise l'opposition : « Mais si différente qu'elle soit du mouvement utilitaire, notez cette remarque essentielle quoique infiniment simple, qu'elle use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même¹³ ». Ainsi, la prose et la poésie appliquent à des mécanismes identiques des lois différentes. Un homme qui marche, suit le chemin de la moindre action. La poésie, par contre, serait impossible si elle était réduite « au régime de la

ligne droite¹⁴ ». Valéry cite le conseil suivant donné à l'écolier : « dites qu'il pleut si vous voulez dire qu'il pleut. » Mais le but final du poète et la raison d'être du langage qu'il utilise n'est pas de transmettre tout simplement un message de la vie pratique. Ainsi trouve-t-on dans une même perspective l'adage du poète symboliste, Mallarmé, qui a eu une grande influence sur Valéry : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer voila le rêve¹⁵ ». Réduire les vers de Ronsard ou d'Hugo à la formule « dites qu'il pleut » serait un appauvrissement grossier selon Valéry, car la poésie implique la décision de changer la fonction du langage. En d'autres mots, ce que Roman Jakobson¹⁶ nomme la fonction référentielle du langage n'a aucune prise sur la poésie, car le langage poétique n'est pas uniquement un véhicule de sens mais il devient, par l'intervention du poète, un objet esthétique sensible dans lequel la qualité musicale et le sens ont la même valeur.

En se posant des questions sur la finalité de ces deux modes d'expression Valéry poursuit cette même comparaison entre la marche et la danse. Quand un homme qui marche atteint le lieu visé, quand il obtient l'objet désiré « aussitôt cette possession annule tout son acte, l'effet dévore la cause, la fin absorbe le moyen, et quelles qu'aient été les modalités de son acte et de sa démarche, il n'en demeure que le résultat¹⁷ ». Il en est de même dans l'usage de langage qu'en fait la prose. Le langage qu'on utilise, une fois le message reçu, « s'évanouit à peine arrivé¹⁸ ». Il est remplacé par son sens et son unique destination est la compréhension. Autrement dit, dans les emplois pratiques qui sont ceux de la prose « la forme ne se conserve pas, ne survit pas à la compréhension, elle se dissout dans la clarté, elle a agi, elle a fait comprendre, elle a vécu¹⁹ ».

C'est tout à fait le contraire pour ce qui est du poème. Tel qu'un phénix qui renaît de ses cendres, « [i]l est fait expressément pour [...] redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être²⁰ ». La forme d'un poème n'est pas un simple ornement extérieur privé de sens ; elle contient le sens, elle a été faite

pour suggérer le sens et contribue à diminuer l'arbitrarité du signe linguistique pour le charger d'une polysémie nouvelle. Dans l'univers valérien, il y a un lien organique entre l'énoncé poétique et sa forme, entre le contenant et le contenu qui constitue pour ainsi dire son recto et son verso pour paraphraser Saussure sur une des définitions qu'il donne du signe dans son *Cours de linguistique générale*.

III. La création poétique et l'usage de la poésie

Nous avons passé en revue quelques-unes des idées de Valéry en ce qui concerne le domaine et la nature de la poésie. Il faudrait ici mentionner deux autres aspects de sa pensée en ce qui concerne la poésie – la création poétique et l'usage de la poésie – avant de commencer l'analyse de sa poétique qui représente une certaine synthèse de ses réflexions.

La création d'un poème est un processus délicat, un travail difficile dans l'univers valérien. C'est une « voie bien épineuse²¹ » pour celui-ci que d'essayer de définir et d'éclairer l'opération du poète, la poésie dans son devenir. La notion de l'inspiration si importante à l'époque romantique²² occupe dans sa pensée et dans le mouvement symboliste en général une place secondaire. Le poète n'est pas un enregistreur des muses réduit à un rôle passif, il est avant tout un être qui agit. Un poème n'est pas le produit d'un hasard, il est expression d'un moi actif et en mouvement. Il est vrai qu'il y a certains instants qui :

nous trahissent des profondeurs où le meilleur de nous-mêmes réside, mais en parcelles engagées dans une matière informe, en fragments de figure bizarre ou grossière. Il faut donc séparer de la masse ces éléments de métal noble et s'inquiéter de les fondre ensemble et d'en façonner quelque joyau.²³

Valéry ne cessera jamais de critiquer certains usages de la poésie qui déforment la nature même de cet art. Dans son texte « Questions de poésie », il évoque l'esprit antipoétique

qui marque l'époque, mais également certaines époques précédentes. Il remarque l'incompréhension générale des conditions de la poésie et de poésie elle-même :

Distinguer dans les vers le fond et la forme ; un sujet et un développement ; le son et le sens ; considérer la rythmique, la métrique et la prosodie comme naturellement et facilement séparables de l'expression verbale même, des mots eux-mêmes de la syntaxe ; voilà autant de symptômes d'incompréhension ou d'insensibilité en matière poétique. [...] C'est une véritable perversion que de s'ingénier ainsi à prendre à contre-sens les principes d'un art, quand il s'agirait, au contraire, d'introduire les esprits dans un univers de langage qui n'est point le système commun des échanges de signes contre actes ou idées.²⁴

Nous avons déjà souligné l'importance que Valéry accorde à l'unité de la forme et de son contenu dans un énoncé poétique ; nous nous arrêterons maintenant brièvement sur la notion d'« introduire les esprits... ». Pour Valéry, utiliser un poème pour des raisons autres que les *raisons d'esprit* c'est le dénaturer et diminuer son potentiel. Notre âme assujettie à la poésie entre dans un domaine d'une réalité plus riche. Cette réalité, par rapport à celle de la prose, exige de nous une participation plus complète, met notre esprit en mouvement, le sensibilise à l'action du poète.

La réflexion judicieuse et pertinente de Jean Hytier sur la notion d'esprit dans l'univers valérien nous aidera à comprendre pourquoi Valéry juge nécessaire la transformation du nom poétique en poïétique :

Valéry ne s'intéresse profondément qu'à l'analyse de l'esprit, et non d'un esprit théorique, mais d'un esprit enfermé dans un certain moi (ce mot si important dans le lexique de Valéry, le moi de Valéry lui-même, qui en un sens, enferme la totalité accessible à sa pensée particulière : conscience de la pensée, conscience du corps, et conscience de la réalité extérieure.²⁵

IV. La poétique comme poïétique

L'individualité définitivement entrée en scène avec le mouvement romantique et l'ère de l'autorité révolue, les conditions de la création, et plus spécifiquement de la création littéraire, ont changé à l'époque moderne. En ce qui concerne le domaine de la création littéraire, le nom *poétique*, selon Valéry, est incapable d'exprimer un certain nombre de notions qui lui semblent essentielles²⁶. Pour lui, « une œuvre d'esprit n'existe qu'en acte²⁷ » et c'est pourquoi il propose dans sa « Première leçon du cours de poétique » le nom poïétique, pour la science qui devrait se consacrer aux analyses des actions qui s'achèvent dans une œuvre littéraire, en remontant à l'étymologie du mot. Voilà ce qu'il désigne comme son objet : « C'est enfin la notion tout simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poïcin, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on a convenu d'appeler œuvres d'esprit²⁸ ». Les œuvres d'esprit « sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin les moyens physiques qui lui peuvent servir. » Donc ce que le poète propose d'étudier est plutôt « l'action qui fait, que la chose faite²⁹ ».

L'exploration du domaine créateur, la production de l'œuvre, la production d'une certaine valeur de l'œuvre sont les questions soulevées par Valéry dans ce texte. Pendant l'acte créateur l'artiste doit s'obliger de faire une distinction entre l'étude qu'il entreprend sur la production de l'œuvre et l'étude qu'il fait des effets que cette œuvre produira. Valéry établit ainsi une distinction entre le processus pendant lequel un créateur produit une œuvre et le processus pendant lequel le « consommateur³⁰ » la découvre et la goûte. Le créateur de l'œuvre ainsi que le « consommateur » opèrent dans des systèmes différents et ils n'ont surtout pas les mêmes connaissances ; situation qu'il décrit comme suit :

Ce que nous pouvons véritablement savoir en tous domaines, n'est autre chose que ce que nous pouvons ou observer ou

faire nous-mêmes, et il est impossible d'assembler dans un même état et dans une même attention, l'observation de l'esprit qui produit l'ouvrage, et l'observation de l'esprit qui produit quelque valeur de cet ouvrage.³¹

Une œuvre, ayant des rapports différents avec son créateur et son « consommateur » se trouve ainsi marquée par une double finalité. Pour le premier c'est le point final, le but, pour le second c'est « l'origine de développement³² ». L'action de l'un est suivie par la réaction de l'autre. Il s'agit ainsi de deux actions interdépendantes, qui sont à la fois liées et séparées.

Le processus créatif est complexe et une œuvre est souvent le fruit de longues années de travail, de réflexions, d'innombrables calculs, de restreinte, de choix difficiles. Le poète compare l'effet que produit sur le « consommateur » une telle œuvre avec la chute « d'une masse que l'on aurait élevée, fragment par fragment, au haut d'une tour sans regarder au temps ni au nombre de voyages³³ ». Il existe un rapport de démesure entre ces deux actions, mais il arrive aussi qu'aucun effet ne se produise.

D'une part, toute œuvre artistique est une sorte de miracle pour Valéry et si toutefois on suppose qu'un certain effet se produise, la personne qui la subit doit être sous un effet de choc à cause de la masse d'émotion qui vient de la heurter. De l'autre, celle-là ne doit pas se rendre nécessairement compte de « la quantité de vie intérieure qui fut traitée par le chimiste de l'esprit producteur ou trié dans le chaos mental par un démon à la Maxwell³⁴ ». Le « consommateur » devient ainsi producteur à son tour — producteur de la valeur de l'ouvrage et puis un producteur de la « valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire³⁵ ». Ainsi, pour que les effets d'un ouvrage se produisent, une certaine indépendance ou ignorance réciproque des pensées et des conditions du producteur et du « consommateur » est essentielle et nécessaire.

V. L'œuvre en tant que chose sensible

En ce qui concerne l'œuvre d'esprit en soi, Valéry désigne par cette expression « ou bien le terme d'une certaine activité ; ou bien l'origine d'une certaine autre activité et cela fait deux ordres de modifications incommunicables³⁶. Le poète distingue deux manières de traiter d'un ouvrage : « Nous pouvons le mesurer selon sa nature, spatiale ou temporelle, compter les mots d'un texte ou syllabes d'un vers ; constater qu'un tel livre a paru à telle époque...³⁷ ». En d'autres mots, il y a quantité d'actions pratiques que l'on peut appliquer à un ouvrage. Toutes ces pratiques pendant lesquelles nous ne développons aucun dialogue sensible avec les ouvrages sont marquées par l'absence de toute production de valeur. Dans ce texte aussi, le poète condamne toute utilisation des poèmes au cours de laquelle ils cessent d'être des œuvres d'esprit et deviennent des choses.

Il arrive alors à la conclusion que hors de l'acte créateur l'œuvre d'esprit n'existe pas : « Transportez la statue que vous admirez chez un peuple suffisamment différent du nôtre : elle n'est qu'une pierre insignifiante. [...] Un poème sur le papier n'est rien d'autre qu'une écriture soumise à tout ce qu'on peut faire d'une écriture³⁸ ». C'est ainsi que notre esprit doit être engagé dans une sorte de dialogue avec une œuvre pour qu'elle ait sa valeur : « Un poème est un discours qui exige et qui entraîne une liaison continuée entre la voix qui est la voix qui vient et qui doit venir³⁹ ». Le poème serait donc une œuvre d'art finie et complète, en tant que telle, et ne saurait être compris hors du contexte créateur. Cette œuvre d'art devrait guider l'esprit vers un état poétique tout comme il a été engendré par un premier état poétique éprouvé par le créateur lui-même. « Les œuvres d'esprit, poèmes ou autres, ne se rapportent qu'à ce qui fait naître ce que les fit naître elles-mêmes, et absolument rien d'autre⁴⁰ ».

Il est certain que différentes interprétations d'un poème sont possibles et ont très souvent lieu car des effets différents peuvent se produire et cette pluralité des réactions

est exactement la marque de l'esprit : « Elle correspond, d'ailleurs à la pluralité des voies qui se sont offertes à l'auteur pendant son travail de production⁴¹ ». Il existe une certaine « atmosphère d'indétermination⁴² » qui accompagne un acte d'esprit et il y a toujours, selon Valéry, une raison profonde qui fait qu'un poème est construit comme il l'est et pas d'une autre façon. Tout un univers disparaît si l'on découpe un poème et si on l'utilise pour des raisons autres que celles de l'esprit.

Placés devant une œuvre qui agit sur nous d'une certaine manière, nous nous rendons compte que celle-ci est le produit d'une suite d'événements qui auraient pu ne pas être et même qui « se classent dans le domaine de l'improbable⁴³ ». L'existence d'une telle œuvre nous paraît « l'effet d'un hasard extraordinaire⁴⁴ » et Valéry compare l'accomplissement d'une œuvre avec une sorte de miracle naturel : « accident géologique ou combinaisons passagères de lumière et de vapeur dans le ciel du soir⁴⁵ ». Le rapprochement que Valéry fait entre une œuvre et la nature n'est pas surprenant vu que, une œuvre se conjugue, dans son système, selon le cycle créer-féconder pour créer de nouveau.

L'œuvre est toujours l'aboutissement de nombreuses modifications et de drames intérieurs qui se sont joués dans l'auteur. Il y a toujours un acte, une main qui doit résoudre l'indétermination, choisir parmi les possibilités innombrables, et c'est l'artiste qui met fin à toutes sortes d'impulsions, à la variété de toutes sortes d'incidents. Il crée et en ce faisant des milliers de contradictions doivent être vaincues. On fait face à nouveau à l'idée de l'action conservatrice d'un artiste :

Mais voici une circonstance bien étonnante : cette dispersion, toujours imminente, importe et concourt à la production de l'ouvrage presque autant que la concentration elle-même. L'esprit à l'œuvre, qui lutte contre sa mobilité, contre son inquiétude constitutionnelle et sa diversité propre, contre la dissipation ou la dégradation naturelle de toute attitude spécialisée, trouve, d'autre part, dans cette condition même, des ressources incomparables.⁴⁶

Valéry voit dans cette instabilité même, qui est la caractéristique propre de l'acte de création, un trésor incomparable. Dans le processus créateur, nous devons toujours guetter pour trouver un mot qui manque, espérer un signe qui résoudra l'énigme, nous devons balancer entre une infinité de possibles et une action qui amène une fin. L'esprit qui est marqué par l'instabilité, l'incohérence, la multitude d'images qui se présentent à lui pendant l'acte créateur doit lutter finalement contre sa propre mobilité.

Parfois, tel l'homme dans la caverne de Platon qui observe des ombres sur les murs éclairés par des bougies correspondant à notre perception du réel, nous sommes dans le noir tâtonnant, cherchant une solution, souhaitant qu'un accident heureux nous la dévoile.

Il semble qu'il y ait dans cet ordre des choses mentales, quelques relations très mystérieuses entre le désir et l'événement. Je ne veux pas dire que le désir crée une sorte de champ, bien plus complexe qu'un champ magnétique, et qui eut le pouvoir d'appeler ce qui nous convient.⁴⁷

Mais quelle que soit la manière dont un événement spirituel s'achève « rien n'est encore irrévocable⁴⁸ ». La question se pose donc de comment et à quel moment, une œuvre est-elle achevée ? Car « l'esprit réduit à sa seule substance ne dispose pas du fini... Quand nous disons que notre avis sur tel point est définitif, nous le disons pour le faire tel : nous avons recours aux autres⁴⁹ ». Toute œuvre est le résultat des actions volontaires « quoiqu'elle comporte toujours quantité de constituants dans lesquels ce que nous appelons volonté n'a aucune part⁵⁰ ».

Quand nous avons affaire à l'esprit et notre volonté et notre pouvoir exprimés sont toujours réduits, tout ce que nous pouvons lui imposer est une certaine diminution de la liberté, à savoir une contrainte. Mais quelles que soient les modifications produites par cette contrainte, l'effet de notre volonté y est minimal. Nous ne possédons pas un outil précis

qui nous aiderait à obtenir ce que nous désirons et notre esprit se trouve constamment dans une sorte de lutte contre soi et contre les circonstances extérieures. Il arrive aussi « assez souvent qu'une solution nous vienne après un certain temps de désintéressement du problème et comme la récompense de la liberté rendue à notre esprit⁵¹ ».

Nous pouvons voir que le processus décrit est assez complexe et qu'il concerne le créateur de l'œuvre ainsi bien que « le consommateur ». La production de valeur qui comprend « la compréhension, l'intérêt excité, l'effort qu'il dispensera pour une possession plus entière de l'œuvre⁵² » obéit aux mêmes lois. Si nous sommes devant une œuvre à créer ou une œuvre à comprendre nous entrons « dans les deux cas dans une phase de moindre liberté⁵³ ». Cette restriction de la liberté peut se présenter sous différents aspects : tantôt nous sommes excités par notre tâche, nous nous y livrons,

[...] on avance avec tant de vie dans la voie que se fait mon dessein que la sensation de la fatigue en est diminuée [...] mais tantôt la contrainte est au premier plan, le maintien de la direction de plus en plus pénible, le travail devient plus sensible que son effet, le moyen s'oppose à la fin [...].⁵⁴

Cette différence entre les deux applications de notre esprit nous aide à faire une distinction assez importante entre les œuvres d'esprit. Il est difficile de préciser ce qui distingue les œuvres d'art des autres œuvres d'esprit quand on sait que toute la production des œuvres contient des essais et des tâtonnements, « la clarté inattendue et des nuits obscures⁵⁵ », « la méthode et son contraire⁵⁶ ». Les artistes, comme les savants, sont tous soumis à cette « vie étrange de la pensée⁵⁷ ». Il n'existe pas une différence fonctionnelle entre les esprits en travail. Mais, si nous regardons les effets des œuvres, nous notons que les œuvres d'art se distinguent de toutes les autres, car elles suscitent en nous une sorte de communication assez spécifique. Elles se donnent à nous et nous invitent à nous donner nous-mêmes, elles éveillent en nous une « soif et une source⁵⁸ », elles incitent notre esprit à se mettre dans un état

d'action et de dialogue avec elles. « L'illusion d'agir, d'exprimer, de découvrir nous anime⁵⁹ » devant une œuvre d'art.

Valéry revient à la fin de « La première leçon du cours de poésie » à des considérations sur la poésie. C'est un discours qui doit « observer des conditions simultanées parfaitement hétéroclites : musicales, rationnelles, significatives, suggestives, et qui exigent une liaison suivie ou entretenue entre un rythme et une syntaxe, entre le son et le sens⁶⁰ ». Il n'y a pas de relations concevables entre celles-ci, donc pourquoi les mettre en relation ? Toutes ces contraintes imposées, toutes ces règles à observer « gênent les mouvements directs de ma pensée, et voici que je ne peux plus dire ce que je veux... mais qu'est-ce que donc je veux⁶¹ ? ».

Chez tout créateur engagé dans cette alchimie qui est la création d'un poème, il existe un rapport qui se noue entre la contrainte et le mouvement libre de la pensée, entre les mots empruntés de l'extérieur et le rythme de notre voix qui vient de l'intérieur. C'est donc dans ce processus où son être est pris entre le « mystère » et « le faire » que le poète crée un langage poétique dans lequel les mots ont une valeur différente de celle de l'usage pratique et libre. « Ils ne s'associent plus selon les mêmes attractions ; ils sont chargés de deux valeurs simultanément engagées et d'importance équivalente : leur son et leur effet psychique instantané⁶² ». Les poèmes ressemblent alors aux problèmes mathématiques que les poètes « résolvent de temps à autre les yeux bandés⁶³ ». De nouveau l'idée du temps contre lequel agit le poète se dessine : « Car tout l'art, poétique ou non, consiste à se défendre contre cette inégalité du moment⁶⁴ ».

Ainsi, explorer l'acte créateur où « tout intervient à la fois⁶⁵ » et où « ce qu'il y a de plus profond dans l'homme se combine avec quantité de facteurs extérieurs⁶⁶ » c'est explorer le domaine où « l'action vient au contact avec l'indéfinissable⁶⁷ » ; où on nomme pour la première fois. L'acte est un pont entre un infini possible et une finalité entre « le mental et l'instrumental⁶⁸ ». Valéry est tout à fait conscient

de la grandeur de son entreprise ainsi que des problèmes qu'un aspect individuel peut poser quant à « la scientificité » de la poétique. En s'attachant à la tradition humaniste, il conclut sa première leçon de poétique par ces mots :

Le domaine que j'essaye de parcourir est illimité, mais tout se réduit aux proportions humaines aussitôt que l'on prend garde de s'en tenir à sa propre expérience, aux observations que soi-même on a faites, aux moyens qu'on a éprouvés. Je m'efforce de n'oublier jamais que chacun est la mesure des choses.⁶⁹

En somme, la création d'une œuvre d'art, mais plus spécifiquement la création de la poésie, est la pensée centrale dans les textes analysés. Un esprit créateur est une force qui achève un travail presque impossible, selon Valéry. La vie d'une œuvre c'est l'action qui fait et la réaction qui se produit. C'est au « consommateur » qui, à son tour entre dans un domaine des possibilités infinies (en créant la valeur d'une œuvre d'art), de prolonger la vie d'une œuvre en lui donnant un sens nouveau. D'ailleurs, selon le poète, le seul but d'un poème est de nous ouvrir la porte de ce domaine mystérieux pour que notre esprit se livre à la vie des idées.

La création du poème procède par une double action par rapport aux autres arts. Le poète doit tout d'abord en quelque sorte vider un mot de son contenu de signe arbitraire pour ensuite lui donner la force d'un symbole. Quelle valeur allons-nous donner à une œuvre d'art ? Quels mots d'un poème provoqueront en nous une réaction ? Ce que nous retiendrons d'une peinture dépend de notre esprit, de notre sensibilité.

C'est une affaire privée que la beauté ; l'impression de la reconnaître et ressentir à tel instant est un accident plus ou moins fréquent dans une existence, comme il en est de la douleur et de la volupté ; mais plus casuel encore. Il n'est jamais sûr qu'un certain objet séduise ; ni qu'ayant plu (ou déplu) telle fois, il nous plaise (ou déplaise) une autre fois.⁷⁰

VI. La critique

Une certaine cohérence se dégage quand on étudie les différents textes de Valéry sur la poésie. Une pensée, une volonté est toujours présente qui pourrait servir de fil conducteur : essayer de présenter clairement une certaine idée de la poésie à ses lecteurs. Cependant, certains critiques littéraires, notamment Edmund Wilson dans son livre *Axel's Castle*, reprochent à Valéry son ton *plaintif* quand il évoque les difficultés que rencontre un poète dans son acte de création et le fait qu'il privilégie la poésie par rapport à la prose. Parlant de ses textes théoriques, le critique dit: « *It seems to me that a pretense to exactitude is here used to cover a number of ridiculously false assumptions, and to promote a kind of aesthetic mysticism rather than to effect a scientific analysis*⁷¹ ».

La critique de Wilson concernant la place privilégiée donnée par le poète à la poésie par rapport à la prose est en quelque sorte injustifiable car elle s'attaque à un aspect de la pensée du poète qui est selon nous inséparable d'un tout. D'une part, nous avons déjà souligné que la notion de l'esprit et celle de l'art sont les deux notions clés étroitement liées dans l'univers valérien. La place privilégiée de la poésie vient du fait qu'en tant qu'art du langage qui tient compte du sens et de la forme en même temps, elle libère notre esprit et le met en mouvement tout en représentant un acte de langage artistique complet qui doit beaucoup à cet absolutisme formel. Un certain mépris de Valéry pour la prose vient du fait que celle-ci refuse toute contrainte de forme. D'autre part, si ces textes théoriques ne sont pas parfois organisés trop scientifiquement, c'est plutôt parce que Valéry considère la systématisation du savoir impossible dans certains domaines de la création. Il ne systématise pas, il ne divise pas, son but est d'englober un tout, un tout d'un moment passager où l'être règne dans toute sa richesse.

Selon nous, la critique de Wilson est d'autant plus mal fondée qu'elle semble oublier le fait que Valéry a écrit ces

textes en tant que poète lui-même, comme quelqu'un qui pratique l'art de la poésie et qui donc connaît le métier. Un esprit moins discipliné et moins conscient des contraintes de la raison, que Valéry s'impose toujours, aurait mystifié cette situation encore plus. Dans tous ses textes théoriques sur la poésie, il s'agit, au contraire, d'une volonté de clarifier les problèmes d'un art, une tâche souvent négligée par les créateurs eux-mêmes, dans une perspective qui n'est pas strictement scientifique. Tous ces textes ont cette valeur de plus parce qu'ils viennent d'un homme qui pratique lui-même l'art de la poésie. D'ailleurs, il y aura toujours une différence dans le regard que posent sur un objet un artiste et une personne qui ne connaît pas les principes de cet art en tant que pratiquant. À ce sujet Valéry écrit dans la « Philosophie de la danse » :

Avant que Mme Argentina vous saisisse, vous capture dans la sphère de vie lucide et passionnée que son art va former ; avant qu'elle montre et démontre ce que peut devenir un art d'origine populaire, création de la sensibilité d'une race ardente, quand l'intelligence s'en empare, la pénètre et en fait un moyen souverain d'expression et d'invention, il faut vous résigner à entendre quelques propositions que va, devant vous, risquer sur la Danse un homme qui ne danse pas.⁷²

VII. Conclusion

Au cours du XX^e siècle les études poétiques ont connu une expansion et un épanouissement considérable. Après les formalistes russes qui y introduisent la notion de la littérarité, l'approche dite « morphologique » prendra place en Allemagne, le New Criticism en Angleterre et aux États-Unis pour que le structuralisme français marque une véritable éclosion des études du discours théorique sur la littérature. La place que la pensée de Valéry occupe dans ce panthéon est de plus en plus considérable de nos jours (en tant que science, la poïétique est encore jeune ; le premier Colloque International de la Poïétique a eu lieu en 1989). Mettant l'acte créateur au

centre des études poétiques (poïétiques), celui-ci porte un regard nouveau sur l'analyse des œuvres d'art. Plutôt que d'analyser une forme ou un contenu séparément, il préconise avant tout d'analyser comment un certain contenu a trouvé son expression dans une forme particulière. Comment une œuvre d'art s'achève-t-elle et qu'est ce qu'elle nous communique ensuite ? La poïétique s'intéresse à la vie d'une œuvre, à la relation qui s'établit entre celle-ci et son créateur, puis son « consommateur ». L'action, (la vie) d'une œuvre contre l'immobilité (la mort) des choses, est une des grandes pensées de la poïétique valérienne, une pensée qui se configure et qui prend la forme suivante dans son langage poétique :

Pères profonds, têtes inhabitées,
 Qui sous le poids de tant de pelletées,
 Êtes la terre et confondez nos pas,
 Le vrai rongeur, le ver irréfutable
 N'est point pour vous qui dormez sous la table,
 Il vit de vie, il ne me quitte pas !⁷³

Nous aimerions terminer en nous référant aux remarques judicieuses de René Passeron sur les limites de la poïétique qui, dans la vie créatrice, ne peut qu'observer :

la fusion de l'impulsion et de la structure, la synthèse du désir (pulsionnel) et de l'aptitude (structurale), dans sa fonction créatrice comme battement de Dionysos et d'Apollon, synthèse qui soude la « fonction du réel », à l'utopie de l'irréel à réaliser – l'œuvre finalement debout comme structure, ne pouvant que servir la construction de l'humain (défini par ses droits à la synthèse personnelle), par la transmutation intime des pulsions, même destructrices en génie créateur.⁷⁴

En oscillant et en faisant la jonction entre le désir de la création et de son expression, entre la pulsion et la structuration du poème, entre le sentiment et la pensée, c'est de la tessiture ourdie pour remonter de l'inconscient au conscient, du non-dit au dit, de l'informe à la forme par l'entremise du langage, du « verbe » qu'éclot et que naît dans l'univers valérien la poïésis.

Notes

¹ Paul Valéry, « Propos sur la poésie », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la pléiade, 1957, p. 1364.

² *Ibid.*, p. 1366.

³ *Ibid.*

⁴ *Idem*, « Questions de poésie », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la pléiade, 1957, p. 1293.

⁵ *Idem*, « Première leçon du cours de poétique », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la pléiade, 1957, p. 1349.

⁶ *Ibid.*, p. 1362.

⁷ *Ibid.*, p. 1364.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 1365.

¹⁰ *Idem*, « Propos sur la poésie », p. 1369.

¹¹ *Ibid.*, p. 1371.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 1372.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, Extrait de l'Enquête sur l'évolution littéraire. Texte électronique sur *evene.fr*

¹⁶ Pour Jakobson la poétique s'intéresse surtout aux structures linguistiques, tout comme l'analyse de la peinture s'occupe de structures picturales. Comme la linguistique est la science globale des structures linguistiques, la poétique peut être considérée comme faisant partie intégrante de la linguistique. Par contre, pour Valéry la poétique —comme nous le verrons plus loin dans notre section sur la poétique comme poïétique— est beaucoup plus complexe que ne le laisse entendre le linguiste. Voir : Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, (trad. Nicolas Ruwet), Paris, Minuit, 1963 [1960].

¹⁷ P. Valéry, « Propos sur la poésie », p. 1372.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 1373.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 1375.

²² Comme l'écrit René Passeron dans une perspective historique avec clarté et perspicacité : « Dans la tradition du Romantisme, l'œuvre n'est, après tout, qu'une retombée ("close", eut dit Bergson) de l'élan intérieur, seul signe du génie, sans qu'il soit utile, ou même possible

d'intervenir dans un monde trop chargé de "miasmes." L'idéalisme de Croce pousse à l'extrême cette philosophie de l'immatériel. Mais peut-on se dire artiste si l'on ne fait rien ? ...Les surréalistes vont dépasser Dada pour se remettre dans le droit fil du Romantisme, ils ont donné de l'anticréation un exemple de plus créateur. "Mais nous, qui ne nous sommes livrés à aucun travail de filtration, qui nous sommes faits dans nos œuvres, les sourds récepteurs de tant d'échos..." », René Passeron, *La naissance d'Icare – Eléments de poétique générale*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 13.

²³ P. Valéry, « Propos sur la poésie », p. 1377.

²⁴ *Idem*, « Questions de poésie », p. 1293.

²⁵ Jean Hytier, « Les refus de Valéry », *Questions de la littérature*, Paris, Librairie Droz, 1967, p. 57.

²⁶ Comme le souligne Todorov au sujet du processus créateur du poète, c'est avant tout l'esprit créateur qui est son objet d'étude : « Pour Valéry l'objet de la poétique n'est pas la description de diverses formes du discours littéraire, mais celle de l'acte de création, considéré d'une manière abstraite et non individuelle », Tzvetan Todorov, « La "poétique" de Valéry, dans Cahiers Paul Valéry », *Poétique et poésie*, 1975, p. 127.

²⁷ P. Valéry, « Première leçon du cours de poétique », p. 1349.

²⁸ *Ibid.*, p. 1342.

²⁹ *Ibid.*, p. 1343.

³⁰ En empruntant quelques notions à l'économie, Valéry utilise tout au long de la « Première leçon du cours de poétique » les termes de « producteur » et de « consommateur » dans le but d'éviter de limiter les œuvres d'esprit uniquement au domaine littéraire (écrivain/lecteur).

³¹ P. Valéry, « Première leçon du cours de poétique », p. 1346.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*, p. 1347.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 1348.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 1349.

³⁹ *Ibid.*, p. 1349.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 1350.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 1351.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1351.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 1352.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 1353.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 1354.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 1355.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 1355.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 1356.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 1357.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, p. 1358.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Idem*, « Questions de poésie », p. 1287.

⁷¹ *Ibid.*, p. 82.

⁷² *Idem*, « Philosophie de la danse », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibl. de la pléiade, 1957, p. 1390-1391.

⁷³ *Idem*, « Le cimetière marin », *Œuvres*, t.1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 150.

⁷⁴ René Passeron, *La naissance d'Icare - Eléments de la poïétique générale*. Valenciennes, ae2cg Editions, Presses universitaires de Valenciennes, 1996, p. 85-86.