

Valéry et la crise de la valeur esthétique

Franz Johansson

Paul Valéry est un des écrivains qui, avec le plus de lucidité et d'acuité, ont pensé les crises de l'Europe, de l'Occident, du monde, dans la première moitié du XX^{ème} siècle. Les civilisations se découvrant mortelles, l'ère du monde fini qui commence, la conquête de l'ubiquité par les sons et les images... Des formules éclatantes, si souvent citées isolément, font partie de développements denses et profonds qui, du philosophe allemand Walter Benjamin à l'essayiste français Régis Debray, n'ont cessé d'interpeller les penseurs les plus divers dans des horizons très variés.

Crises de l'esprit

« Crise de l'esprit » (1919), l'article qui, après la parution de *La Jeune Parque*, assoit définitivement la notoriété de Valéry, aborde de fait une superposition de plusieurs crises – militaire, économique, intellectuelle – à la fois très intimement enchevêtrées et liées, pour chacune d'elles, à des circonstances et à une évolution qui leur appartiennent en propre. Une des dimensions abordées dans le texte l'est en des termes si discrets qu'elle passerait presque inaperçue : « *Personne ne peut dire ce qui demain sera mort ou vivant en littérature, en philosophie, en esthétique*¹. » Le domaine esthétique, les visages et les conséquences de sa crise, seront pourtant un noyau très important de la pensée valéryenne à la fin des années 1920 et tout au long des années 1930. Ils sont abordés dans une série d'écrits et de conférences – on serait tenté de parler d'un réseau, tant est grande la continuité et la cohérence qui les relie et, en définitive, la consistance de leur ensemble. Le premier texte à aborder l'esthétique à la lumière d'une situation de crise est peut-être la préface intitulée « Léonard et les philosophes », parue en 1928 et rééditée en 1931 avec l'ajout de notes marginales. Viendront « La Conquête de l'ubiquité » (1929), « Notion générale de l'art » (1932), « L'infini esthétique » (1934), « Réflexions sur l'art » (1935), « Discours sur l'esthétique » (1937). L'aboutissement de cette réflexion est sans doute à trouver dans le Cours de poétique du Collège de France, dont Valéry occupera la chaire de décembre 1937 jusqu'à sa mort, en 1945.

Il importe de remarquer d'emblée que le mot *crise* n'a pas d'abord une valeur axiologique. La définition qu'en donne Valéry dans les « Propos sur l'intelligence » (parus d'abord sous le titre « Sur la crise de l'intelligence ») est particulièrement éclairante à cet égard :

Une crise est le passage d'un certain régime de fonctionnement à quelque autre ; passage que des signes ou des symptômes rendent sensible. Pendant une crise, le temps semble changer de nature, la durée n'est plus perçue comme dans l'état ordinaire des choses : au lieu de mesurer la permanence, elle mesure la variation. Toute crise implique l'intervention de « causes » nouvelles qui troublent un équilibre mobile ou immobile qui existait².

Déceler et examiner un état de crise ne signifie pas le célébrer ni s'en lamenter, pas plus, du reste, que tenter de le résoudre ou d'en prophétiser le destin. « *Mais point de conclusions... Mieux vaut reprendre un peu et repenser sa pensée*³. » Précise et obstinée, la réflexion porte sur des entrelacements complexes, des équilibres subtils, dont les mouvements insensibles peuvent donner jour à des situations radicalement nouvelles.

L'ère d'autorité

« *Mais qu'on le déplore ou qu'on s'en réjouisse, l'ère d'autorité dans les arts est depuis assez longtemps révolue [...]*⁴. » Le ton sur lequel, dans la leçon inaugurale du Cours de poétique, s'énonce cette constatation est aussi éloigné de la ferveur du manifeste ou de la rage iconoclaste que de l'indignation ou du scandale.

Avant d'introduire son auditoire dans l'acception nouvelle qu'il donne au mot *Poétique*, Valéry rappelle le sens ordinaire du terme, désignant un « *exposé ou recueil de règles, de conventions ou de préceptes concernant la composition des poèmes lyriques ou dramatiques ou bien la construction des vers*⁵ ». Il ne s'attarde pas bien longtemps sur cet emploi définitivement caduc, attaché désormais à l'« *idée de prescriptions gênantes et surannées*⁶ ». D'autres formes d'autorité dans le domaine de la création artistique donneront lieu à des discours beaucoup plus élaborés : Valéry reviendra à plusieurs reprises sur cette imposante « *Science du Beau*⁷ » qu'est l'esthétique. Une discipline dont l'ambition cardinale est sans doute de cerner un « *Vrai du Beau*⁸ » en le démêlant des beautés qui ne seraient que leurre ou mensonge. Cela signifie aussi fixer une *Valeur* du Beau, dont se dégageraient les différentes sous-valeurs, fausses valeurs ou non-valeurs.

Valéry a pleinement conscience de la diversité des discours qui se déploient sous le nom d'esthétique (« *L'Esthétique est le nom générique qui désigne ces recherches d'objets fort différents et de méthodes plus diverses encore*⁹ »). La principale cible de ses propos est ce qu'il appelle *Esthétique pure* ou *métaphysique*. Celle qui, considérant l'art « *comme problème de la connaissance* », tente « *de le réduire en idées*¹⁰ » en dégageant « *l'Idée du Beau*¹¹ ». Valéry dénonce d'emblée son vice originel qui est de « *séparer le Beau des Belles choses*¹² ! » : *de ne considérer ces dernières comme « des exemples d'application ou d'infraction, mais non pas comme point de départ. »* Une telle esthétique est, à la limite, « *entièrement indépendante de l'existence de l'œuvre d'art* » et « *pourrait exister si aucune œuvre d'art n'existait*¹³ ».

La crise de l'autorité esthétique – qu'il s'agisse du déclin assez unanimement admis des Arts poétiques ou de celui, beaucoup plus discuté, de l'esthétique ou des esthétiques – est à saisir dans une crise plus vaste qui est celle du discours lui-même.

Dans « Léonard et les philosophes » notamment, l'écrivain décrit la manière dont, impulsé notamment par les sciences exactes

dans leurs développements récents, s'est imposé « *un mode nouveau de concevoir ou d'évaluer le rôle de la connaissance*¹⁴ ». Dans la masse des productions de l'intellect, dans l'ensemble des énoncés qui se réclament d'une science, exacte ou non, se dégage désormais un « *seul savoir réel – exigible en or* », défini en ces termes : « *tout savoir auquel ne correspond aucun pouvoir effectif n'a qu'une importance conventionnelle ou arbitraire. Tout savoir ne vaut que pour être la description ou la recette d'un pouvoir vérifiable*¹⁵. »

C'est notamment à partir de ce critère fondateur que Valéry déploie certaines remarques très sévères à l'encontre de la philosophie. À l'intérieur de leurs systèmes démonstratifs, dans la rigueur même de leurs constructions logiques, les philosophes s'en seraient tenus à la valeur *fiduciaire* du langage, en négligeant de se confronter à cette valeur-or qu'est la vérification concrète du discours par le *pouvoir* et le *faire*. Le rapprochement, sur ce point, des philosophes avec les poètes se double d'une distinction : contrairement à ceux-ci, ceux-là « *n'ont pas eu conscience ou n'ont pas voulu consentir que leur affaire vivait et se mouvait dans le langage [...]* ».

Ils n'en étaient pas moins abandonnés aux « *illusions du langage* », mais à leur insu, et se trouvaient dès lors, « *plutôt joués par lui que jouant d'elles comme font les poètes*¹⁶ ».

La « *pyramide de productions métaphysiques*¹⁷ » qu'est l'esthétique représente un des exemples les plus éclatants d'une construction philosophique « *in abstracto dans l'espace de la pensée pure*¹⁸ ». Sans se l'avouer ni en avoir conscience, elle « *tend à substituer une connaissance intellectuelle à l'effet immédiat et singulier des phénomènes et à leur résonance spécifique*¹⁹ ». Une « *chasse dialectique* » dans « *les bosquets des Notions Pures* » néglige volontiers les singularités et irrégularités des œuvres particulières : elle devient alors une « *chasse magique* » dans la « *forêt enchantée du Langage* », et les « *vérités* » qu'elle capture ne peuvent être considérées que comme des « *ombres* », aussi imposantes ou séduisantes soient-elles ; elles n'ont de valeur qu'à l'intérieur de « *l'enceinte conventionnelle d'une doctrine*²⁰ ».

La valeur de *vérité* des esthétiques métaphysiques est radicalement remise en cause ; cela ne veut pas dire qu'on leur refuse toute valeur. Valéry leur reconnaît très expressément une valeur, vivante, puissante, fertile mais d'un autre ordre : formel et en définitive... esthétique²¹.

L'an-archie valéryenne

À partir du moment où le discours de l'esthétique – de toutes les esthétiques, quelle que soit leur doctrine ou leur orientation – est en crise, que devient la valeur esthétique qu'il a longtemps réglementée et fixée (y compris dans la controverse ou la dispute) ? Même lorsque les discours sur l'art s'effondrent ou se fissurent, la question de la « valeur art » demeure (« *au fond, nous sommes en train d'étudier une question de valeur* », constatent les « *Réflexions sur l'art*²² »). Cette valeur est-elle désormais livrée à des fluctuations aveugles, à des déterminations anarchiques ? Elle pourrait bien se définir désormais à l'intérieur d'une relation *an-archique*.

Le mot d'*an-archie* cristallise de manière particulièrement séduisante la position valéryenne vis-à-vis de l'autorité, qu'elle soit politique ou autre. Il est au centre d'un carnet où, de 1936 à 1938, l'écrivain a inscrit une centaine de notes sous le titre « *Les principes d'an-archie pure et appliquée* ». La graphie inhabituelle signale l'acception particulière que l'auteur entend donner au terme, l'intention de le distinguer (sans nécessairement l'opposer à eux) des différents emplois qu'on lui prête habituellement.

Une phrase, à l'intérieur d'un développement de quelques lignes situé sous le titre « LIBERTÉ », pose un des noyaux essentiels dans la définition valéryenne du mot : « *An-Archie est la tentative de chacun de refuser toute soumission à l'injonction qui se fonde sur l'invérifiable*²³. » L'*arkhê* se fonde sur l'invérifiable assurément : si, comme l'affirme Valéry, toute origine est fabuleuse et mythique²⁴, cette autorité fondée sur l'origine et faisant corps avec elle qu'est l'*arkhê* est incontestablement, et très profondément, d'essence mythique. Une telle constatation n'a pas pour conséquence immédiate d'abolir l'autorité : le préfixe *an-*

que Valéry appose et oppose à l'*arkhê* ne formule pas un rejet simple et définitif de son principe ni de ses injonctions. Valéry reconnaît aux mythes une existence et un rôle non seulement importants mais incontournables. Plus d'une fois, il a examiné l'empire de fictions qu'est toute société organisée, et révélé l'omniprésence, le poids, la valeur de ce *qui n'existe pas*. La conscience de la teneur mythique et fiduciaire de l'autorité n'a pas pour conséquence d'abolir purement et simplement celle-ci, mais d'orienter notre relation à son égard d'une manière dont cette note résume assez bien la complexité :

Il faut en finir avec le dogme fatal de la souveraineté et soutenir le chaqu'un [*sic*] contre les idoles lesquelles ne doivent être qu'instruments d'échange égal.

– Il n'est rien de sacré par soi.

– Il n'est dû à qui que ce soit que dans la mesure où il est reçu de lui.

– L'impôt est la contribution de chacun aux dépenses publiques dans la mesure où chacun est servi par la chose publique.

– Nul ne doit être cru à cause de sa place, de sa puissance fictive²⁵.

Reconnaître que les idoles sont idoles n'implique pas qu'elles doivent être brisées sur-le-champ. La note suggère clairement la possibilité et sans doute la nécessité de certaines formes de *contribution* à leur égard, non pas au nom d'un caractère sacré qui leur serait inhérent, mais uniquement en fonction d'une certaine *relation* à établir ponctuellement avec elles, fondée sur l'équilibre entre ce qu'on doit ou ce qu'on donne et ce qu'on reçoit.

En développant, à son tour, le principe d'une « an-archie » où le trait d'union se maintient dans le mot, comme chez Valéry, le philosophe Emmanuel Levinas soulignera l'importance et le poids d'une *responsabilité anarchique*²⁶. La constatation d'une responsabilité est déjà étroitement liée, chez Valéry, à la position d'an-archie. Dans la mesure même où elles impliquent une contrainte, les injonctions de l'autorité s'accompagnent d'une forme de facilité et d'irresponsabilité. Dans le domaine

esthétique, cela se vérifie aussi bien du côté du créateur – « *Des conditions très étroites, et même des conditions très sévères, dispensent l'artiste d'une quantité de décisions des plus délicates et le déchargent de bien des responsabilités en matière de forme*²⁷ [...] » – que de celui des récepteurs de l'œuvre : la poétique, dans son sens vieilli, présentait l'avantage de « *l'extrême facilité qu'elle donnait de juger et de classer les ouvrages, par simple référence à un code ou à un canon bien défini*²⁸ ». En même temps que les instances d'autorité se dissipent l'échelle de valeurs et le système de préceptes que celles-ci garantissaient : dès lors, l'artiste et le public se retrouvent face à des choix dont ils portent désormais la responsabilité ; ils ont à choisir, à inventer des valeurs.

De l'Esthétique à la Poïétique

La méfiance fondamentale à l'égard du discours s'accroît lorsqu'il s'agit de discourir des œuvres d'art et de l'expérience artistique – choses « *dont il n'est pas démontré [...] qu'on puisse parler*²⁹ ». En dépit de ce scepticisme profond, Valéry entreprendra lui-même un discours sur l'art, qui constitue une partie capitale de son œuvre. Il suppose un passage de l'esthétique vers l'*esthésique*, des poétiques vers la poïétique.

L'esthésique se veut une « *étude des sensations* », ayant plus précisément pour objet « *les excitations et les réactions sensibles qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*³⁰ ». Les développements que l'écrivain place sous ce mot sont infiniment moins importants que ceux qu'il associe à une *Poétique* (parfois appelée Poïétique, dans l'intention de mettre en exergue l'acte de *faire*, à l'origine du mot), s'intéressant à « *tout ce qui concerne la production des œuvres*³¹ ». La définition et l'exploration de cette poétique aura lieu notamment (mais non exclusivement) dans le Cours de poétique que Valéry dispensera au Collège de France dans les sept dernières années de sa vie³².

Ce cours représente un pan unique dans l'entreprise valéryenne car, à plusieurs égards, il n'allait nullement de soi. Dans la leçon inaugurale, Valéry prend soin de définir sa position

en tant qu'énonciateur d'un cours, de rendre compte de l'autorité de son discours pour la circonscrire. Lorsque l'écrivain avait abordé des questions d'esthétique dans des lieux d'autorité – lors d'une séance de la Société française de philosophie en 1935 ou lors du deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art en 1937 –, c'était à partir d'une position extérieure, qu'il a soulignée avec insistance : c'est en tant qu'« *un homme suffisamment étranger à cette science*³³ » qu'est l'esthétique, tenant même face à une assemblée de savants le « *rôle d'ingénu*³⁴ », qu'il s'exprimait. Il en va bien sûr autrement lorsqu'au Collège de France, il parle du haut d'une chaire dont il est titulaire.

Les remarques par lesquelles il précise les circonstances et les conditions de son discours ne sont donc pas des conventions oratoires. Passer de l'esthétique à la poétique signifie, entre autres choses, ceci : substituer à un système (de valeurs notamment) essentiellement fondé sur une construction discursive, une analyse de faits et d'expériences – un *faire* avéré et concret – à partir d'observations faites à *la première personne*. Si elle peut, en définitive, faire l'objet d'un cours, la poétique ne pourrait aspirer à devenir une science, en raison d'abord de sa « *nature tout intérieure* » et de son « *étroite dépendance des personnes même qui s'y intéressent*³⁵ ». Cette condition qui limite la portée du discours en garantit en même temps la valeur : « *ce que nous pouvons véritablement savoir ou croire en tous domaines n'est autre que ce que nous pouvons ou observer ou faire nous-mêmes [...]*³⁶. » Dès les tout premiers moments, la leçon inaugurale situe toutes les remarques à venir comme « *le fruit d'une expérience individuelle*³⁷ ». Elle revient encore sur ce point au moment de clore la séance :

Le domaine que j'essaie 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 choses³⁸.

Un des interlocuteurs du dialogue *L'Idée fixe* affirme : « Notez que le domaine de l'esprit est un domaine de valeurs ; c'est l'évaluation qui est la grande affaire du système qui pense³⁹. » L'art ne fait nullement exception, et la reconnaissance et la production de valeurs sont au cœur des processus que le Cours de poétique se propose d'observer. Les voies selon lesquelles la valeur pointe, s'affirme, évolue dans le domaine artistique sont examinées à partir des deux pôles que Valéry distingue et sépare : celui du *producteur* et celui du *consommateur*. L'analogie qui paraît ici entre les notions esthétiques et économiques est un élément important dans l'analyse valéryenne. Elle s'avère particulièrement utile pour appréhender la manière dont les valeurs se déterminent dans l'art et dans la pensée : « Quant à la notion de valeur, on sait bien qu'elle joue dans l'univers de l'esprit un rôle de premier ordre, comparable à celui qu'elle joue dans le monde économique, quoique la valeur spirituelle soit beaucoup plus subtile que l'économique [...] »⁴⁰.

Il ne s'agit nullement, comme on voit, de confondre le spirituel et l'économique en les ramenant à des schémas identiques : au moment même où il s'énonce, le rapprochement se double d'une différenciation nettement marquée. L'analogie vise seulement à reconnaître à la terminologie et aux modèles empruntés à l'économie une certaine pertinence pour éclairer des éléments ponctuels dans le champ esthétique. Entre autres, celui-ci : l'économie pose la question de la valeur non en des termes absolus et universels, mais à l'intérieur de processus de variations, fluctuations, accidents et crises.

La poétique valéryenne reconnaît une part très active au récepteur de l'œuvre : « le consommateur devient producteur », car il est « producteur, d'abord, de la valeur de l'ouvrage » et, du même coup, « il devient producteur de la valeur de l'être imaginaire qui a fait ce qu'il admire »⁴¹. Dans l'autre pôle du phénomène artistique, celui du créateur, l'engendrement d'une valeur n'est pas moins essentiel, même s'il se présente autrement. La leçon inaugurale se propose de suivre, par exemple, la manière dont certains mots sont, chez un auteur,

autrement doués de résonance et, par conséquent, de puissance positivement créatrice, qu'ils ne le sont en général. C'est là un exemple de ces évaluations personnelles, de ces *grandes valeurs-pour-un-seul*, qui jouent certainement un très beau rôle dans la production de l'esprit où la singularité est un élément de première importance⁴².

Il n'est guère surprenant de retrouver le principe de singularité au cœur de la poétique valéryenne : véritable centre de gravité de l'an-archie, le *chacun* s'oppose à l'autorité ; il s'oppose aussi à l'universel. Il n'y « rien de plus individuel, de plus incertain, de plus incommunicable »⁴³ que le plaisir dont s'accompagne, de mille façons diverses, la réception de l'œuvre. La même difficulté ou impossibilité à penser selon des catégories conceptuelles se pose du côté du créateur, dont le travail tend à devenir « rationnellement inconcevable »⁴⁴. En somme : « il n'y a pas d'action ni de production qui ne soit [...] essentiellement particulière, et il n'y a point de sensation qui subsiste dans l'universel »⁴⁵.

En dépit du rôle immense qu'il accorde aux « *grandes valeurs-pour-un-seul* »⁴⁶, Valéry ne va pas jusqu'à postuler l'insularité de l'expérience artistique ni la singularité absolue des valeurs artistiques qui en découlerait. Des propos ne concernant que des cas rigoureusement individuels seraient sans doute incompatibles avec l'existence même d'un cours. Postuler que l'universalité des phénomènes dans la sphère de l'art ne va jamais de soi n'équivaut pas à refuser à l'expérience éminemment individuelle de l'artiste ou du récepteur la possibilité d'entrer en résonance avec d'autres expériences (quand bien même il s'agirait d'un malentendu, ce serait un de ces « *malentendus créateurs* » chers à Valéry⁴⁷. S'il est vrai que la jouissance devant une belle chose est chose « qui ne s'explique pas ; qui ne se circonscrit pas [...] ; qui diffère de nature, ou d'occasion, d'intensité, d'importance et de conséquence, selon les personnes, les circonstances, l'âge et le milieu »⁴⁸, il n'en est pas moins vrai que la réception d'une œuvre se présente comme un phénomène collectif ; et le Cours de poétique peut la décrire comme « la production

d'une certaine valeur de l'œuvre, par ceux qui ont connu, goûté l'œuvre produite, qui en ont imposé la renommée et assuré la transmission, la conservation, la vie ultérieure⁴⁹ ».

De l'observation précise de cas particuliers, de l'analyse de certains processus avérés, peuvent se dégager des récurrences et des convergences, se dessiner certains mécanismes à portée générale. Parmi ceux-ci, on pourrait détacher deux noyaux particulièrement importants dans la poétique valéryenne. Le premier est le principe que l'auteur appelle *l'infini esthétique*. La valeur dont on observe l'émergence est immédiatement liée à la jouissance, et donc profondément ancrée dans l'individuel. S'il est vain de décréter la légitimité plus ou moins grande de telle forme de plaisir ou de telle voie pour l'atteindre – « *S'agissant de plaisir, il n'y a plus que des questions de fait. Les individus jouissent comme ils peuvent de ce qu'ils peuvent* »⁵⁰ –, il semble néanmoins possible de décrire un certain mécanisme selon lequel naît et s'entretient la jouissance, quelle qu'en soit la teneur, dans le « *domaine de sensibilité exclusive* » que représente l'art. Loin de nier la part d'arbitraire dont l'artiste ne peut s'affranchir, l'analyse en fait son point de départ. L'œuvre d'art est ce qui parvient à conférer une forme de nécessité à cet arbitraire. Elle se définit comme un « *système de choses sensibles* » possédant cette propriété hautement improbable qu'en lui

la satisfaction fait renaître le désir ; la réponse régénère la demande ; la possession engendre un *appétit* croissant de la chose possédée : en un mot, la *sensation* exalte son *attente* et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciprocité exaltation⁵¹.

Dans les « *Réflexions sur l'art* » de 1935 et, plus discrètement, dans le « *Discours sur l'esthétique* » de 1937, Valéry revendique la notion de « *Grand Art* », en dépit du discrédit où elle est tombée. L'expression semble annoncer l'instauration d'une hiérarchie de valeurs et promet, du même coup, de justifier l'image d'un auteur conservateur ou néo-classique à laquelle on a

trop souvent associé Valéry. Il faut tenir compte cependant qu'ici l'adjectif *grand* s'oppose moins à des productions qui seraient inférieures qu'à un art « *restreint* »⁵². Le « *Grand Art* » est celui qui sollicite, chez le récepteur autant que chez l'auteur de l'œuvre, « *l'ensemble des facultés de l'homme* »⁵³ : c'est l'« *art complet* » éveillant une « *conscience de notre corps tout entier* »⁵⁴.

Une fois encore, l'être individuel et son expérience concrète sont le centre et le fondement du discours esthétique. C'est à partir d'eux que peut se dessiner une gamme de valeurs allant du restreint au complet. Loin des constructions abstraites, des catégories universelles, c'est le corps qui devient la mesure de toute chose : ce corps éminemment individuel et en même temps, cette présence aux autres et au monde autant qu'à soi. *Mon-Corps* est aussi *notre corps*, qui me permet de toucher autrui et d'être touché de lui.

¹ *Œ*, I, p. 699. Toutes les références aux Œuvres de Valéry seront indiquées, comme ici, par l'abréviation *Œ*, suivie du numéro de volume, puis de la page. Elles renvoient à Paul Valéry, *Œuvres*, 3 vol., Michel Jarrety (éd.), Paris, Le livre de poche, 2016.

² *Œ*, I, p. 950.

³ *Id.*, p. 957.

⁴ *Œ*, III, p. 956.

⁵ *Id.*, p. 955.

⁶ *Id.*, p. 956.

⁷ *Œ*, II, p. 782.

⁸ *Id.*, p. 795.

⁹ *Id.*, p. 872.

¹⁰ *Id.*, p. 920.

¹¹ *Id.*, p. 789.

¹² *Ibid.*

¹³ *Id.*, p. 872.

¹⁴ *Id.*, p. 366.

¹⁵ *Œ*, I, p. 366-367.

¹⁶ Paul Valéry, *Cahiers*, Paris, Éditions du C.N.R.S., 29 vol., 1957-1961, XXIII, p. 642. Désormais *Cahiers CNRS*.

¹⁷ *Œ*, II, p. 785.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Id.*, p. 789.

²⁰ *Id.*, p. 788.

²¹ « Considérer les métaphysiques 'esthétiquement' – c'est les sauver [...] », *Cahiers CNRS*, *op. cit.*, XVII, p. 867.

²² *Œ*, II, p. 875.

²³ Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 20.

²⁴ Cf. « On appelle Fable tout commencement : origines, cosmogonies, mythologies... » *CE*, III, p. 318. Ou « Ce qui veut dire que toute origine, toute aurore des choses est de la même substance que les chansons et que les contes qui environnent les berceaux... ». *CE*, I, p. 1239.

²⁵ Paul Valéry, *Les Principes d'an-archie pure et appliquée*, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ Emmanuel Levinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, M. Nijhoff, 1974.

²⁷ *CE*, III, p. 955-956.

²⁸ *Id.*, p. 955.

²⁹ *CE*, II, p. 798.

³⁰ *Id.*, p. 799.

³¹ *Ibid.*

³² Écrit avant la parution du *Cours de poétique*, dans l'imposante édition qu'en a fait William Marx (Paul Valéry, *Cours de poétique*, 2 vol., W. Marx (éd.), Paris, Gallimard, 2023), cet article se fonde sur la seule « Leçon inaugurale », publiée dès 1938, et reprise dans les éditions successives des *Œuvres* de Valéry.

³³ *CE*, II, p. 782.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *CE*, III, p. 953.

³⁶ *Id.*, p. 960.

³⁷ *Id.*, p. 953.

³⁸ *Id.*, p. 974.

³⁹ *CE*, II, p. 87.

⁴⁰ *CE*, III, p. 958.

⁴¹ *Id.*, p. 962.

⁴² *Id.*, p. 971.

⁴³ *CE*, II, p. 789.

⁴⁴ *Id.*, p. 795.

⁴⁵ *Id.*, p. 789.

⁴⁶ *CE*, III, p. 971.

⁴⁷ *CE*, II, p. 877.

⁴⁸ *Id.*, p. 800.

⁴⁹ *CE*, III, p. 957.

⁵⁰ *CE*, II, p. 790.

⁵¹ *Id.*, p. 915-916.

⁵² *Id.*, p. 791.

⁵³ *Id.*, p. 893.

⁵⁴ *Id.*, p. 791.



C, XIII, 569. Dessin aquarellé de voilier exécuté dans les *Cahiers* (volume XIII p. 619, de l'édition CNRS) en février-mars 1928.

L'« Entre-deux » de la créativité valéryenne (1)¹

Robert Pickering

Se donner pour sujet une tentative de sonder le statut, le fonctionnement et les enjeux d'un « Entre-deux » des idées et de leur mise en écriture chez Valéry, c'est de proche en proche mesurer ce qui est à l'œuvre à l'échelle entière de ses écrits : un va-et-vient entre formulation et reformulation, entre énonciation et corrigé, de nouveaux infléchissements par la voie de tangentes associées ou contrastantes. Le tracé qui en découle est fait de débat, de dialogue qui n'a de cesse de revenir sur lui-même, en termes frisant la contradiction ou le paradoxe. L'« Entre-deux » s'inscrit ainsi sous le signe de l'hésitation et de l'approximation des idées. Celles-ci ne se réfugient pas dans des voies sans issue ou de déprise ; au contraire, elles suivent un parcours qui pose des amers pour ensuite les enrichir, quitte à changer de contexte et de sujet. Aussi l'« Entre-deux » est-il à capter à la fois dans sa fugacité et dans sa densité durable. En d'autres termes, nous avons affaire à une notion qui peut être circonscrite dans un contexte donné, mais qui demeure en même temps tourné vers « l'à-venir » d'une trajectoire inachevée. Il s'agit ensuite de cerner le champ d'action de cette notion – le sens variable qu'elle peut revêtir selon les contextes propices à son éclosion, et la structuration qu'elle serait susceptible de suivre. En un troisième temps, ces démarches impliquent un socle lexical stable – certes déjà utilisé dans la critique valéryenne (« réseau », « cycle », « interconnexion », « enchevêtrement », « remaniement » scriptural qui engage des retours sur soi dont l'action tronquée par la publication ne saurait dissimuler leur portée inachevable).

Ces registres n'ont pas encore été suffisamment coordonnés dans les paramètres de leur mise en œuvre et de leur application. Ceux-ci brassent une gamme étonnante de par ses contrastes – par sa présence immanente aussi, dans la réflexion de l'écrivain. Les « matrices » ou « creusets » de la pensée empruntent un cheminement qui se caractérise par sa non-linéarité (l'indécision, l'approximation, l'indétermination, l'ouverture à des possibles non encore exprimables) – autant de tâtonnements vers une résolution recherchée de débats donnés, mais toujours différée, réfractaire à la conclusion.

Reste une question de taille : face à une telle complexité, dans laquelle l'esprit et le corps sont intimement engagés, quelle méthode analytique serait à même d'en rendre compte ? Quel système interprétatif – qu'il soit d'ordre psychologique, linguistique, thématique, stylistique, sémiologique, formaliste, téléologique ou autre – serait capable d'en exprimer et d'en substantier la profondeur ? De plus, l'on sait le sort réservé à la quête d'un

« Système », voire d'une « Méthode » – tout puissants au début d'*Une Conquête méthodique* (1925), mais infléchis à la fin de l'essai vers une problématisation de plus en plus corrosive, bien moins « conquérante » que dissipatrice de valeurs situées au-delà d'elle-même. Un leurre se dresse face au lecteur, celui d'imposer une gangue normative à ce qui est fluctuant, informe, où telle question reçoit telle réponse qui renvoie de suite à la première pour la remanier et la retravailler. Le risque est réel : vouloir non pas dégager les ressorts génétiques de la pensée et des turbulences affectives, mais chercher des grilles ou des programmes heuristiques au détriment du paradoxe, de l'interface envoi-renvoi et de l'aléatoire, qui informent la réflexion et sa mise en écriture.

Une approche née de la statistique serait ici utile – celle de l'« Analyse en Réseaux Nodaux » (« Nodal Network Analysis »). C'est celle que nous allons adopter, en privilégiant le terme de « plaque tournante matricielle »,